TRIVIUM

SCHWEIZ. VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

REVUE TRIMESTRIELLE SUISSE
D'ETUDES LITTERAIRES

RIVISTA TRIMESTRALE SVIZZERA
DI CRITICA LETTERARIA

Jahrgang VIII Heft 4

Emil Staiger — *Zu Schillers «Agrippina»*

Gerda Zeltner — *Motive der Lyrik Guillaume Apollinaires*

Herman Meyer — *Zum Problem der epischen Integration*

Chronik

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

REDAKTION:

Gerda Zeltner-Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 32

Jahrgang VIII Heft 4

Seite	249	*Zu Schillers «Agrippina»*	Emil Staiger
„	276	*Motive der Lyrik Guillaume Apollinaires*	Gerda Zeltner
„	299	*Zum Problem der epischen Integration*	Herman Meyer
„	319	*Chronik*	

Verzeichnis der Mitarbeiter: Erich Brock, Zürich; Herman Meyer, Amsterdam; Emil Staiger, Zürich; Gerda Zeltner, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich, Printed in Switzerland

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

ZU SCHILLERS «AGRIPPINA»

Von Emil Staiger.

Es ist in der deutschen Ästhetik üblich, unter dem Tragischen eine Art metaphysischer Krise zu verstehen, eine Kollision von Pflichten zum Beispiel, von Freiheit und Notwendigkeit, einen Bruch im Sinngefüge der Schöpfung, ein Verhängnis, das die widerspruchsvolle Beschaffenheit der Welt, des menschlichen Geistes offenbart und den Glauben an höchste Werte erschüttert. Ob eine Versöhnung auf höherer Stufe oder ein tödliches Irrsal als letztes Ziel in Aussicht genommen wird, ist eine Frage der terminologischen Zweckmässigkeit, die uns in diesem Zusammenhang nicht beschäftigen soll. Genug, der Ausdruck «tragisch» bezeichnet meist ein objektives Verhältnis, eine besonders unheilvolle Konstellation von Gestalten und Mächten, die unabhängig von unserm Empfinden, an sich, als Möglichkeit immer besteht. Es ist heute dem Sprachgebrauch gemäss, den Begriff in diesem Sinne zu fassen. Die Philosophen werden ihn sich auch nicht mehr nehmen lassen wollen. Sie brauchen ein eigentümliches Wort für ein eigentümliches Phänomen.

Wenn aber nun nach diesem Begriff die Tragödie aller Zeiten und Völker gedeutet und beurteilt wird, so muss der Historiker Einspruch erheben. Er nimmt ihn als das, was er ist, als Schöpfung des deutschen Idealismus nämlich, die ihren Ursprung in den Problemen, die den jungen Schelling und Hegel beschäftigten, nicht verleugnen kann, so oft er auch abgewandelt und anderem Denken angepasst worden ist. Und also wird er sich seiner nur mit der grössten Behutsamkeit bedienen, sobald es sich darum handelt, Werke auszulegen, die früher und ausserhalb Deutschlands «tragisch» genannt worden sind. Die griechische Tragödie zum Beispiel, von der die Bezeichnung doch schliesslich stammt, ist höchstens ausnahmsweise und wie aus Zufall tragisch in dem geschilderten Sinn[1]. Bei den meisten Stücken gelingt es nur einer listigen, um den deutlich ausge-

---

[1] Vgl. Ernst Howald: *Die griechische Tragödie*, München und Berlin 1930. Die vorliegenden Ausführungen über das Tragische bei und vor Schiller sind durch Howalds vorurteilsloses Buch in entscheidender Weise bestimmt.

prägten Willen des Dichters unbekümmerten Dialektik, di tragische Rechnung zum Stimmen zu bringen[2]. Von Seneca Shakespeare, den Spaniern und den Franzosen ist überhaup nicht zu reden. Da hat man sich lange genug entweder di Sicht durch zähes Beharren auf der Idee des Tragischen ver dorben oder den unangemessenen Begriff mit schlechtem Ge wissen beiseitegeschoben und klüglich verschwiegen, dass e Trauerspiele höchsten Ranges gibt, die nicht geeignet sind ihn zu belegen.

Auch heute noch scheint es angebracht, auf diese Dinge hin zuweisen und Vorurteile beiseitezuschaffen. Es genügt abe keineswegs zuzugeben, dass viele als Tragödien bezeichnet und als Meisterwerke anerkannte Dramen nicht «tragisch» ver laufen, sondern das Leben unter irgendwelchen andern Aspek ten enthüllen; es gilt, darüber hinaus zu erkennen, dass di Darstellung des menschlichen Lebens jahrhundertelang über haupt nicht die letzte Absicht der Tragiker war, sondern nicht als ein Mittel, um in der Masse der Hörer Leidenschaften au zuregen und wieder auszugleichen. Der Übergang von diese älteren Auffassung der Tragödie als einer Kunst, die Leider schaften beschwört, zur neueren, wonach auch sie vor aller ein Bild des Lebens bieten soll, ist im Bereich des deutsche Schrifttums durch Gerstenbergs *Briefe über Merkwürdigkeite der Literatur* vom Jahre 1766 markiert[3]. Gerstenberg komm auf Shakespeare zu sprechen und findet, die Deutschen seie seinem Schaffen noch nicht gerecht geworden:

«Eine der vornehmsten Ursachen», sagt er, «warum Shak speare selten, vielleicht niemals aus dem rechten Gesichtspunkt beurteilt worden, ist ohne Zweifel der übel angewandte B griff, den wir vom Drama der Griechen haben. Die wesentlic ste Hauptabsicht einer griechischen Tragödie war, wie Sie wi sen, Leidenschaften zu erregen, einer griechischen Komödi menschliche Handlungen von einer Seite zu zeigen, von der s

---

[2] Vgl. insbesondere die Interpretation der Sophokleischen *Antigon* durch Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* und im dritten Teil d Vorlesungen über Ästhetik. Schelling hat am meisten durch seine *Philos phischen Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* zur idealistischen De tung des Tragischen beigetragen.

[3] Vgl. *Sturm und Drang, Kritische Schriften,* Plan und Auswahl v Erich Loewenthal, Heidelberg 1949, S. 13 f.

zum Lachen reizten ... Ist dies wahr – ist die Erregung der Leidenschaften oder des Lachens die eigentliche Natur des griechischen Drama: gut! so werden Sie mir bald einräumen müssen, dass Shakespeares Tragödien keine Tragödien, seine Komödien keine Komödien sind noch sein können. – Ich verlange nichts mehr.

‚Wie nun? Skakespearen die Erregung der Leidenschaften, die erste und wichtigste Eigenschaft eines Theater-Skribenten, streitig zu machen? Was bleibt ihm übrig?'

Der Mensch! die Welt! Alles! – Aber merken Sie sich, dass ich ihm die Erregung der Leidenschaften nicht streitig mache, sondern sie nur einer höhern Absicht unterordne, welche ich durch die Zeichnung der Sitten, durch die sorgfältige und treue Nachahmung wahrer und erdichteter Charaktere, durch das kühne und leicht entworfene Bild des idealischen und animalischen Lebens andeute. Weg mit der Klassifikation des Drama! Nennen Sie diese ‚plays' mit Wielanden oder mit der Gottschedischen Schule Haupt- und Staatsaktionen, mit den britischen Kunstrichtern ‚history, tragedy, tragicomedy, comedy', wie Sie wollen: ich nenne sie lebendige Bilder der sittlichen Natur.»

Ob diese Deutung Shakespeare angemessen sei, bleibe dahingestellt. Gerstenberg streitet ihm zwar die Erregung der Leidenschaften nicht völlig ab. Er nennt sie aber untergeordnet der höheren Absicht, das animalische und idealische Leben zu schildern. Ähnlich spricht der Wilhelm Meister der *Theatralischen Sendung* von dem Augenblick an, da er Shakespeare kennt. Früher hat ihn besonders das Studium der Bühneneffekte interessiert. Jetzt ist allein von Charakteren und von der menschlichen Wahrheit die Rede.

Noch heute verhalten wir uns nicht anders. Wenn wir Tragödien würdigen sollen, so reden wir beiläufig von der Wirkung, ausführlich von den Charakteren und bis zur Erschöpfung vom Problem. Das mag bei Kleist oder Hebbel am Platz sein. Wir müssen aber auch wissen, wo es *nicht* am Platz ist. Wir müssen einsehen, dass eine solche Deutung von Dramen einer Epoche angehört, die den Sinn für eine gemeinschaftbildende Kunst fast ganz verloren hat und mehr und mehr nur kühle Neugier für psychologische Sonderfälle und ungewöhnliche Lagen aufbringt.

Bevor die Wendung eintrat, die in Deutschland Gerstenbergs *Briefe* anzeigen, lag es bei theoretischer Würdigung der Tragödie immer am nächsten, von Aristoteles auszugehen. Man mochte sich über die schwer verständlichen Sätze seiner Poetik streiten. Dass es sich um die παθήματα, die Leidenschaften des Publikums handle, wurde kaum je ernstlich bezweifelt. In Theorie und Praxis des Barock herrschen Furcht und Bewunderung, oder eher noch Schrecken und Staunen vor. Lessing wollte alles auf das Mitleid ausgerichtet sehen und liess die Bewunderung nur als Ruhepunkt des Mitleids, die Furcht nur als das auf uns selbst bezogene Mitleid gelten[4].

Auch Schillers Tragödien gehören aber noch mehr zu der älteren Tradition, insofern wenigstens, als auch bei ihm der Wille, sich der Gefühle der Hörer in einer bestimmten Art zu bemeistern und affektive Wirkungen zu erzielen, ungleich mächtiger ist als der Wunsch, Gestalten zu schaffen und irgendwelche Probleme zu entwickeln. Die Ratlosigkeit der Schiller-Forschung dürfte darin begründet sein. Er gilt als geheimnisloser Dichter. Man ist sich mit Humboldt darüber einig, er gehe vom Gedanken aus und handle in allen Dingen bewusst. Dennoch will es nicht gelingen, allgemein überzeugende Deutungen seiner Werke durchzuführen. «Worte des Glaubens» nennt sie der eine; ein anderer entnimmt denselben Dramen ein Bekenntnis der tiefsten Verzweiflung und des Irrewerdens an Gott. Für beide Auslegungen eignen sich aber meist nur einzelne Szenen. Dann wird versichert, das übrige sei Rhetorik und falle nicht in Betracht, wenn es gelte, die Tragik herauszuarbeiten[5]. Noch öfter freilich wenden sich neuere Forscher

---

[4] Vgl. dazu insbesondere Lessings Auseinandersetzung mit älteren Theorien, u. a. den Brief an Mendelssohn vom 18. Dezember 1756 und das 75. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie.*

[5] Zur Schiller-Forschung vergleiche die schon im Titel die unangemessene Fragestellung bekundenden Arbeiten von Robert Petsch: *Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen,* München 1905; von G. Fricke: *Der religiöse Sinn der Klassik Schillers, zum Verhältnis von Idealismus und Christentum,* München 1927; von T. A. Hohenstein: *Schiller, die Metaphysik seiner Tragödie,* Weimar 1927; von H. Pongs: *Schillers tragisches Weltbild,* Marburg 1939. Benno von Wieses wertvolle Darstellung der *Deutschen Tragödie von Lessing bis Hebbel,* Hamburg 1948, ist auf die Idee der Theodizee ausgerichtet, kann also Schiller am wenigsten gerecht werden. Ganz ausser Betracht bleibt der Dichter und Künstler Schiller (also doch wohl der eigentliche!) in Melitta Gerhards Buch: *Schiller,* Bern

entrüstet von Schiller ab und wagen es auszusprechen, dass er gar kein Dichter gewesen sei. Er war aber ein Theaterdichter. Er sah schon bei den ersten Entwürfen immer das Publikum vor sich und schrieb neben das Personenverzeichnis sogleich die Namen der Schauspieler, denen die einzelnen Rollen zugedacht waren[6]. Ja ganze Szenen haben wir nur der Rücksicht auf das Personal und besondere Wünsche und Bedürfnisse seiner Weimarer Bühne zu danken[7]. Das ist mit neueren Ideen von der Würde der Dichtung schwer zu vereinen. Es ist aber dem Theater gemäss. Und richtiger als der Zweifel an Schiller wäre der Zweifel an unserm Verständnis für elementare Theaterkunst. Wir wissen nicht mehr viel davon. Wir können auch keine Erfahrungen sammeln. Denn unsere Schauspieler wagen es kaum mehr, auf das Publikum loszugehen, und sind des pathetischen Stils nicht mächtig. Sie tun so, als wären wir gar nicht dabei. Sie erlauben nur objektive Betrachtung, also einen im wahrsten Sinne des Wortes nur «theoretischen» Anteil.

Schiller dagegen hat es noch mit den Affekten der lauschenden Menge zu tun, vor allem in seinen Jugendwerken, aber auch während der Freundschaft mit Goethe, obwohl oder vielmehr weil er sich da bemüht, den Menschen in Freiheit zu setzen und ihn am Ende dahin zu bringen, dass er sich über das Irdische in gelassener Anschauung erhebt.

1792 erklärt er in einer Studie über die tragische Kunst[8]: «Der Zweck der Tragödie ist: *Rührung,* ihre Form: *Nachahmung* einer zum Leiden führenden Handlung.»

Das steht noch Lessings Auslegung des aristotelischen Satzes nahe. Von «rührenden Situationen» ist auch in den nachgelassenen Entwürfen die Rede, meist dann, wenn eine bedrängte Schöne, ein leidendes Liebespaar auftritt. Max und Thekla im dritten Aufzug von *Wallensteins Tod* sind Muster des Rührenden, wie es der spätere Schiller noch duldet. Er duldet es aber wirklich nur von dem Augenblick an, da er

1950. Die Verwirrung erreicht ihren Gipfel in den Interpretationen des *Demetrius;* vgl. dazu die interessante Zusammenstellung bei E. Lachmann: *Die Natur des Demetrius,* Limburg a. d. Lahn 1940.

[6] VIII, 228 und IX, 180, 195 (Band und Seite der hist.-krit. Ausgabe von Schillers sämtlichen Werken, besorgt durch O. Güntter und G. Witkowski, Leipzig o. J.).

[7] Vgl. besonders die Entstehungsgeschichte des *Tell.*

[8] XVII, 250.

ernsthaft nach einer klassischen Form der Tragödie strebt. Und jene Formel von 1792 verliert ihre Gültigkeit. Gerade im Hinblick auf Max Piccolomini nämlich schreibt er an Körner, der diesem Jüngling besonders zugetan war:

«In deinem Urteil über den [Wallenstein] glaubte ich noch etwas zu sehr Stoffartiges zu bemerken, weil du mir auf den Max Piccolomini ein zu grosses Gewicht legtest, ja voraussetztest, dass er in den ‚Piccolomini' die Hauptperson vorstellen sollte, und den Wallenstein verdunklen[9].»

Der Ausdruck «etwas zu Stoffartiges» ist nicht ohne weiteres klar. Er spielt aber eine grosse Rolle in Schillers theoretischen Schriften sowohl wie in den Reflexionen, mit denen er gern sein Schaffen überwacht. An Goethe schreibt er am 6. Juli 1802:

«Auch zu Lauchstädt sind es also, wie Ihr Repertorium besagt, die Opern, die das Haus füllen. So herrscht das Stoffartige überall, und wer sich dem Theaterteufel einmal verschrieben hat, der muss sich auf dieses Organ verstehen.»

In den Skizzen zum *Demetrius* beginnt der Abschnitt *Einzug in Moskau* mit den Worten:

«Die Hauptszene des Stücks in Rücksicht auf stoffartiges Interesse[10].»

Es ist nicht leicht, die Wirkung Max Piccolominis auf Körner, die Vorherrschaft des Stoffartigen in den Opern zu Lauchstädt und den Effekt des Einzugs in Moskau auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Hier hilft nun aber vielleicht der knappe Entwurf einer *Agrippina* weiter, mit dem sich Schiller zur Zeit der *Maria Stuart* beschäftigt haben dürfte[11]. Dieser Entwurf beginnt mit den Worten:

«Der Tod des Britannicus und der Tod der Agrippina geben beide den Stoff zu einer reinen Tragödie, und vorzüglich der letztere.

In dem erstern ist vielleicht noch zuviel von einem stoffartigen Interesse und einem sentimentalischen Mitleid zu fürch-

---

[9] An Körner, 13. Juli 1800.

[10] VIII, 206.

[11] IX, 153—157. Die Datierung ist unsicher. *Maria Stuart* steht dem *Agrippina*-Entwurf am nächsten nach Form und Inhalt. Vor allem hätte auch in der *Agrippina* jene „Euripideische Methode" angewandt werden müssen, „welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht" (Schiller an Goethe, 26. April 1799, über *Maria Stuart*).

ten, da der Untergang der Agrippina mehr die tragische Furcht und das tragische Schrecken erregt.

Agrippina ist ein Charakter, der nicht stoffartig interessiert, bei dem vielmehr die Kunst das Stoffartigwidrige erst überwinden muss. Rührt Agrippina, versteht sich, ohne ihren Charakter abzulegen, so geschieht es lediglich durch die Macht der Poesie und die tragische Kunst.

Agrippina erleidet bloss ein verdientes Schicksal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohnes ist ein Triumph der Nemesis. Aber die Gerechtigkeit ihres Falls verbessert nichts an der Tat des Nero; sie verdient durch ihren Sohn zu fallen, aber es ist abscheulich, dass Nero sie ermordet. Unser Schrecken wird also hier durch kein weiches Gefühl geschwächt. Wir erschrecken zugleich über den Opferer und über das Opfer. Eine leidende Antigone, Iphigenia, Kassandra, Andromacha usw. geben keine so reine Tragödie ab.»

Britannicus, der Sohn des Kaisers Claudius und der Messalina, von Geburt am ehesten zum Nachfolger seines Vaters bestimmt, wurde von Agrippina beiseitegeschoben und im Alter von vierzehn Jahren auf Neros Befehl vergiftet. Hier wäre also zu viel von einem stoffartigen Interesse und einem sentimentalischen Mitleid zu fürchten. Der schuldlose Knabe gewinnt unser Herz. Sein Unglück, seine Verlassenheit inmitten des schrecklichen Hofes rührt uns. Von Agrippina dagegen heisst es, dass sie nicht stoffartig interessiert. Agrippina, «Tochter eines Cäsars, Gemahlin eines Imperators und Mutter eines solchen, verbindet», wie Schiller sagt, «die höchste weibliche Würde auf ihrem Haupt». Ihrer ruchlosen Energie gelingt es, statt Britannicus Nero, den Sohn aus erster Ehe, zum Kaiser zu machen. In dem Augenblick, da die Tragödie einsetzt, ist ihre Macht aber schon gesunken.

«Sie hat ihren Einfluss auf ihn verloren und muss andere, statt ihrer, ihn beherrschen sehen. Dies ist ihr grösstes Unglück, denn sie hatte ihm die Herrschaft mehr verschafft um ihretwillen als um seinetwillen, aber er ist ihr entschlüpft, weil sie ihre Regiersucht nicht zu mässigen oder zu verbergen verstand. Jetzo büsst sie es teuer durch Verlassenheit und Verachtung. — Sie kann diesen Zustand nicht gelassen ertragen.

Sie steht zuweilen auf dem Sprung, gegen ihren eignen Sohn

zu konspirieren, und zuverlässig würde sie ihm einen Gegner erwecken, wenn sich hoffen liesse, dass sie dadurch etwas gewänne. Aber im Augenblick des gekränkten Stolzes überlegt sie nicht einmal die Folgen; sie findet eine Befriedigung darin, ihm die Macht zu nehmen, die sie nicht mit ihm teilen soll. — Durch diese Gesinnung ist sie ein gefährlicher Charakter, kann wenigstens dem Nero so abgeschildert werden.»

«Sie hat sich fähig gezeigt zu jedem Verbrechen, da sie Ehebruch, Blutschande und Mord schon versuchte.»

Selbst ihre scheusslichste Tat war Schiller wenigstens anzudeuten entschlossen:

«Agrippina macht einen Versuch, die Begierden des Nero zu erregen, so weit dies nämlich ohne Verletzung der tragischen Würde sich darstellen lässt.»

Eine solche Heldin wird an sich gewiss kein Mitleid erregen, auch wenn sie zu Beginn der Tragödie «zurückgesetzt und verlassen» dasteht und am Ende auf Befehl ihres eigenen Sohnes ermordet wird. Ihre Geschichte ist aber prächtiger und reicher als die des Britannicus. Das scheint indes in diesem Fall das stoffartige Interesse nicht zu erhöhen. Das Wort bedeutet hier offenbar dasselbe wie «sentimentalisches Mitleid», wie Schiller ja auch sonst synonyme Begriffe gern mit «und» verbindet[12]. Wieso aber kann es dasselbe bedeuten?

Schon an dieser Stelle müssen wir kurz auf das heikle Verhältnis Schillers zum «Leben», zur «Welt», zur «Natur» eingehen. Er ist dem Leben höchstens mit Wissen und Willen, keineswegs aber im Grunde seines Herzens freundlich gesinnt. Er kennt es nicht als Liebesheimat. Stärker als die Liebe sind in ihm das Misstrauen und die Angst. Wallenstein spricht von den «tückischen Mächten» und von «des Lebens Fremde» sicher ganz im Sinne seines Schöpfers. Die «Angst des Irdischen», «des Lebens schweres Traumbild»: solche Worte stehen an ausgezeichneter Stelle in einem seiner schönsten Gedichte. Die philosophischen Schriften nennen das ungestaltete Leben «Stoff». Schiller liebt es nicht, vom Stoff berührt oder gar überwältigt zu werden. Er findet dies unter der Würde des

---

[12] IX, 303 „notwendig und ungezwungen"; IX, 309 „dramatische Katastrophe und echt tragischer Ausgang"; IX, 329 „fatalste Wirkung und höchste tragische Furcht".

Menschen. Im Mitleid aber sind wir weich und verlieren wir unsere Selbständigkeit. Darum heisst es schon in der Schrift *Vom Erhabenen:*

«Sobald wir ... objektiv die Vorstellung eines Leidens erhalten, so muss, vermöge des unveränderlichen Naturgesetzes der Sympathie, in uns selbst ein Nachgefühl dieses Leidens erfolgen. Dadurch machen wir es gleichsam zu dem unserigen. *Wir leiden mit* ... Wenn aber das Affekterregende (oder Pathetische) einen Grund des Erhabenen abgeben soll, so darf es nicht bis zum wirklichen *Selbstleiden* getrieben werden. Auch mitten im heftigsten Affekt müssen wir uns von dem selbstleidenden Subjekt *unterscheiden,* denn es ist um die Freiheit des Geistes geschehen, sobald die Täuschung sich in völlige Wahrheit verwandelt.

Wird das Mitleiden zu einer solchen Lebhaftigkeit erhöht, dass wir uns mit dem Leidenden ernstlich verwechseln, so beherrschen wir den Affekt nicht mehr, sondern er beherrscht uns[13].»

Beherrscht zu werden ist unerträglich. Es gibt in Schiller kein Gefühl, das elementarer wäre als dieses. Ein Wille zur Macht, gewiss aber auch puritanische Reinlichkeit reden da mit. Welch einen Ekel bekundet zum Beispiel sein Urteil über die neuere Musik (womit wohl die Italiener gemeint sind):

«Alles *Schmelzende* wird daher vorgezogen, und wenn noch so grosser Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird. Ein bis ins Tierische gehender Ausdruck der Sinnlichkeit erscheint dann gewöhnlich auf allen Gesichtern, die trunkenen Augen schwimmen, der offene Mund ist ganz Begierde, ein wollüstiges Zittern ergreift den ganzen Körper, der Atem ist schnell und schwach, kurz, alle Symptome der Berauschung stellen sich ein: zum deutlichen Beweise, dass die Sinne schwelgen, der Geist aber oder das Prinzip der Freiheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Eindrucks zum Raube wird[14].»

Auch hier erliegen die Hörer offenbar einem stoffartigen Interesse, demselben, das, nach dem Brief an Goethe zu schliessen, die Opern in Lauchstädt erregen. Allerdings könnten in

---

[13] XVII, 395.
[14] XVII, 402.

Opern auch dekorative Künste in Frage kommen. Dann würden wir wieder an den Einzug des Kronprätendenten in Moskau erinnert, die Szene im *Demetrius,* die am meisten stoffartig interessiert. Wir wissen nun aber, was dies bedeutet. Stoffartig nennt Schiller ein Interesse, das an den Stoff, die Wirklichkeit des Lebens, die Materie gebunden bleibt: das Interesse am Dasein und am Glück eines leidenden Menschen, das Mitleid — das Interesse an jener Empfindung, die schmelzende Musik einflösst — das Interesse an schönen Gewändern, an Schmuck und Prunk und wehenden Fahnen: dies alles gehört für Schiller auf dieselbe niedrige Ebene des Daseins: Wir sind nicht frei; wir geben uns hin; Vergängliches überwältigt uns; wir werden in Irdisches einbezogen und hangen vom Zufall des Wirklichen ab.

Nun weiss der Dichter zwar gut genug, dass solche Bindungen unentbehrlich sind, wenn er das Publikum fesseln will. Schon der Brief an Goethe deutet es an: Wer sich dem Theaterteufel verschreibt, der muss sich auf dieses Organ verstehen, das heisst, er muss imstande sein, zu reizen, Mitleid zu wecken und sich empfänglichen Herzen einzuschmeicheln. Schiller selber fühlt sich von Versuchungen dieser Art nicht frei. In demselben Brief, in dem er Körners stoffartiges Interesse an Max Piccolomini rügt, gesteht er, dass er «übrigens selbst, von alten Zeiten her, an solchen Stoffen hänge, die das Herz interessieren». Vermutlich denkt er an den *Don Carlos.* Doch er gibt diesem Hang auch später noch nach, so in der *Jungfrau von Orléans* und im *Wilhelm Tell,* wo er offen zugibt[15], er selber und das Publikum seien am Dasein, an der irdischen Existenz der Helden interessiert; die Lust am Kunstwerk sei hier also nicht ganz künstlerisch rein und frei. Meist aber geht er lieber von einem unsympathischen Helden aus und mildert erst im Verlauf der Arbeit das Widrige oder zeichnet so viel Sympathisches ein, als nötig scheint, um den Anteil des Publikums

---

[15] An Körner 13. Juli 1800, 5. Januar 1801; an W. v. Humboldt 2. April 1805. Es ist kein Zweifel, dass der Abschnitt über die Zugeständnisse an die materiellen Forderungen der Welt auf den *Tell* bezogen werden muss. Höchst charakteristisch ist sodann der Zusatz: „Anfangs gefällt es, den Herrscher zu machen über die Gemüter, aber welchem Herrscher begegnet es nicht, dass er auch wieder der Diener seiner Diener wird, um seine Herrschaft zu behaupten."

sicherzustellen. So hat er es im *Wallenstein* und in der *Maria Stuart* gehalten. Er kann dann getrost bis zum Äussersten gehen und so herzzerreissende Szenen dichten wie die Hinrichtung Marias. Er weiss, er behält sich fest in der Hand. Das Mitleid bemeistert ihn nicht. Im Gegenteil! Er ist's, der das Mitleid meistert und mit vollendeter Kunst dosiert. So muss auch die Wirkung kunstgemäss sein.

Immerhin scheint sich sein Gewissen selbst da noch nicht beruhigt zu haben. Er sinnt einer «reinen Tragödie» nach und glaubt den Stoff zu einer ganz reinen in Agrippina zu finden. Antigone, Iphigenia, Kassandra, Andromacha eignen sich nicht so gut, weil sie edle Unglückliche sind, an deren Existenz uns etwas liegt, deren Anblick uns abermals verleitet, die Frucht im Garten des Todes zu brechen und unser Herz der Wirklichkeit und ihrem Zufall auszuliefern. Wir zittern um Antigone. Um Agrippina zittern wir nicht. Sie ist ein Scheusal, eine Gestalt von ungeheurer Schrecklichkeit. Auch dass sie älter ist und uns kaum mit weiblichen Jugendreizen bestrickt, empfiehlt sie dem puritanischen Geist. Schiller spricht das zwar nicht aus. Man braucht aber seinen Entwurf nur mit Lohensteins *Agrippina* zu vergleichen, um gleich zu erkennen, wo er hinaus will. Lohensteins Tragödie gipfelt in jenem Auftritt, den Tacitus im zweiten Kapitel des vierzehnten Buchs der *Annalen* erzählt, der Szene also, wo Agrippina Nero, den eigenen Sohn, verführt. Die Lust als Werkzeug des Willens zur Macht, die Stickluft blutschänderischen Begehrens, die Schwaden schwüler Atmosphäre, die da die Bühne umnebeln, haben selbst im Barock nicht ihresgleichen. Auch Schiller will dieses Beispiel frevelhaftesten Trachtens nicht entbehren. Er deutet es aber nur vorsichtig an.

«Es wird», so sagt der Entwurf, «versteht sich, mehr erraten als ausgesprochen.»

Diese ganze barocke Dimension beschäftigt ihn also nicht. Er sieht die Verbrecherin, nicht das Weib. Ihr Anblick soll Furcht und Schrecken erregen.

Damit fällt das zweite Wort aus der aristotelischen Definition. *Φόβος* wird im Deutschen bald mit «Schrecken» und bald mit «Furcht» übersetzt. Barocke Theoretiker haben es vorgezogen, «Schrecken» zu sagen, dem eruptiven Charakter der

barocken Bühnenkunst gemäss. Lessing bestand darauf, die einzige richtige Übersetzung sei «Furcht»[16]. Den Schrecken als Überraschung hätte er ein «armseliges Vergnügen genannt». Schiller entscheidet sich diesmal nicht. Er setzt beide Begriffe nebeneinander, scheint also ebenso die plötzliche wie die langfristige Wirkung zu meinen. An andern Stellen freilich neigt er sich eher der Ansicht Lessings zu. In dem Entwurf zum *Narbonne* heisst es:

«Es ist nur nötig, dass in der Exposition dem Zuschauer alles verraten werde, damit die Furcht immer herrsche[17].»

Maria Stuart ist ein Stoff von «tragischen Qualitäten», weil man «die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht und, indem die Handlung des Stücks sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird. An der Furcht des Aristoteles fehlt es also nicht.» Ein sehr bezeichnender Zusatz folgt: «Und das Mitleid wird sich auch schon finden[18].» Es findet sich auch in der *Agrippina*. Die Heldin mag eine Verbrecherin sein; sie ist aber immerhin auch noch Mutter. So muss sie, wie Schiller an späterer Stelle des Entwurfs, vielleicht im Widerspruch zu den einleitenden Sätzen, erklärt, «nichts gegen den Nero tun, obgleich sie zu allem fähig wäre; diesen Grad der Unschuld muss sie, ihm gegenüber und in diesem letzten Verhältnis haben, das erfordert das tragische Gesetz» — das tragische Gesetz, wonach der Dichter um ein gewisses Mass von Sympathie besorgt sein muss. Er gründet sie hier auf einen Instinkt, das heisst für ihn, eine physische Macht oder wenigstens ein «Moralisches, welches eine physische Macht ausübt». Es ist also eine sehr schmale Basis. Das Mitleid kommt, noch deutlicher als in *Maria Stuart*, erst später dazu und behauptet nur einen bescheidenen Platz.

Wo Schiller sonst den Ausdruck «tragisch» verwendet, bezieht er sich meist auf die Furcht. Es ist von «tragischem Effekt»[19], dass Narbonne, der Verbrecher, sich selbst das «Haupt der Gorgone» heraufholt, das heisst, um eines erlittenen Dieb-

---

[16] *Hamburgische Dramaturgie*, 48. und 74. Stück.
[17] IX, 121.
[18] An Goethe 18. Juni 1799.
[19] IX, 144.

stahls willen die Polizei in Bewegung setzt, die dann seine eigene Schuld aufdeckt. In demselben Stück ist es «von tragischer Kraft, dass etwas Furchtbares, was man nicht erwartet, etwas noch viel Schlimmeres als was man weiss, noch zurück ist und ans Licht kommt». «Auf eine dramatische Katastrophe und einen echt tragischen Ausgang zu denken, wo Unglück und Grösse vereinigt sind», nimmt sich der Dichter in dem Entwurf zur *Prinzessin von Celle* vor[20]. Endlich äussert er sich in einem Brief vom 28. November 1797 an Goethe so:

«Ich las in diesen Tagen die Shakespearischen Stücke, die den Krieg der zwei Rosen abhandeln, und bin nun nach Beendigung Richards III. mit einem wahren Erstaunen erfüllt. Es ist dieses letzte Stück eine der erhabensten Tragödien, die ich kenne, und ich wüsste in diesem Augenblick nicht, ob selbst ein Shakespearisches ihm den Rang streitig machen kann. Die grossen Schicksale, angesponnen in den vorhergehenden Stükken, sind darin auf eine wahrhaft grosse Weise geendiget, und nach der erhabensten Idee stellen sie sich nebeneinander. Dass der Stoff schon alles Weichliche, Schmelzende, Weinerliche ausschliesst, kommt dieser hohen Wirkung sehr zustatten, alles ist energisch darin und gross, nichts Gemeinmenschliches stört die rein ästhetische Rührung, und es ist gleichsam die reine Form des tragisch Furchtbaren, was man geniesst. Eine hohe Nemesis wandelt durch das Stück, in allen Gestalten, man kommt nicht aus dieser Empfindung heraus von Anfang bis zu Ende.»

Diese Stelle nähert sich am meisten dem *Agrippina*-Entwurf. Man hat sich durch Begriffe wie «Nemesis» und dergleichen verleiten lassen, zu meinen, Schiller verehre eine Vorsehung, die den Bösen bestraft, und sei bestrebt, in seinen Tragödien Zeugnis von diesem Gott zu erstatten. Nun ist es wahr, wie in dem Brief über *Richard III.* und in der Skizze zur *Agrippina* weist Schiller auch im *Wallenstein* auf die Nemesis hin und behauptet sogar, er spreche damit die Quintessenz des Dramas aus. Wann hätte er aber seit seiner Begegnung mit Kant im Ernst an dergleichen geglaubt? Ich erinnere an die *Worte des Wahns,* die 1799 entstanden sind:

---

[20] IX, 309.

«Verscherzt ist dem Menschen des Lebens Frucht,
Solang er die Schatten zu haschen sucht.

Solang er glaubt an die goldene Zeit,
Wo das Rechte, das Gute wird siegen —
Das Rechte, das Gute führt ewig Streit,
Nie wird der Feind ihm erliegen,
Und erstickst du ihn nicht in den Lüften frei,
Stets wächst ihm die Kraft auf der Erde neu.

Solang er glaubt, dass das buhlende Glück
Sich dem Edeln vereinigen werde —
Dem Schlechten folgt es mit Liebesblick,
Nicht dem Guten gehöret die Erde . . .»

Es ist ein Wahn, zu meinen, der Gute werde belohnt und der Böse bestraft. Wenn Schiller dennoch in seinen Tragödien gerne das Walten der Nemesis darstellt, so deshalb, weil es am besten geeignet ist, tragische Furcht zu bewirken. Die tragische Furcht unterscheidet sich von einer gewöhnlichen Furcht durch ihr Ausmass und eine tiefere Bedeutsamkeit. Das geht aus jeder Stelle hervor, wo Schiller sich des Worts bedient. Da fürchtet der Mensch sich nicht vor einem einzelnen Unglück oder Verhängnis. Er schaudert vor der Welt überhaupt, dem Reich des Irdischen zurück. Insofern scheint sich Schiller freilich schon Kleist und Hebbel anzunähern. Es gehört zu den Selbstverständlichkeiten der immer noch Schelling und Hegel verpflichteten deutschen Literaturwissenschaft, dass echte Tragik nicht auf einem vereinzelten Vorfall, sondern auf dem tiefsten Grunde der Schöpfung beruhe. Dennoch bleibt auch hier der prinzipielle Unterschied bestehen. Bei Kleist und Hebbel kommt es mehr als auf die Affekte des Lesers und Hörers auf eine *Erkenntnis* der Widersprüche und Paradoxien des Daseins an. Schiller wendet sich an das *Empfinden* des Publikums, einzig darum bemüht, es abzuschrecken und von dem Genuss der irdischen Speise zu entwöhnen. Es ist ihm gleichgültig, ob er die Wirkung mit sachlichen Argumenten, die er selber vertreten könnte, erzielt, oder ob sie mit Hilfe von populären Vorstellungen zustandekommt, die er längst als

Denker erledigt hat. Dies einzusehen ist unerlässlich, wenn Schillers künstlerischem Willen endlich Gerechtigkeit widerfahren soll. In Zonen, die tiefer liegen als jene, in denen der Denker sich bewegt, scheint ihm das menschliche Leben verdächtig. Es kommt darauf an, den Verdacht zu verbreiten in einer Erziehung des Menschengeschlechts, die ihre Mittel der Stufe anpasst, auf der sich die meisten Schüler befinden. Noch wichtiger aber als diese auch von dem reifen Schiller nie ganz preisgegebene pädagogische Absicht — freilich, wie sich zeigen wird, davon nicht abzulösen — sind die Anforderungen der tragischen Kunst. Der Dramatiker braucht die tragische Furcht, um dem tragischen Mitleid die Waage zu halten. Das Mitleid zieht uns unwiderstehlich in den Gang des Geschehens hinein; wir leiden mit; wir sind dabei; wir sind mit vergänglichem Stoff vermischt. Die Furcht aber schreckt uns wieder zurück. Wie jenes berückt, rückt diese ab. So schwebt das Kunstwerk in jenem bemessenen Abstand, der Mitte, die wir als klassisch anzuerkennen längst gewohnt sind. Was Goethe mit einer weisen Mischung bezaubernder Reize und distanzierender reiner Ordnung zustandebringt, erzielt der Tragiker Schiller, indem er Furcht und Mitleid ins Gleichgewicht setzt.

Ebenso wesentlich ist der Ausgleich, den Schiller mit einer klugen Gradation der Affekte zustandebringt. Hier weicht der Klassiker wohl am meisten von seinen Jugendwerken ab. In der *Verschwörung des Fiesko zu Genua* lesen wir noch den Satz, der sicher nicht nur auf den Helden, sondern ebenso auf den Dichter und seine tragischen Intentionen zutrifft:

«Zerstücke den Donner in seine einfachen Silben, und du wirst Kinder damit in den Schlummer singen; schmelze sie zusammen in *einen* plötzlichen Schall, und der monarchische Laut wird den ewigen Himmel bewegen[21].»

Das ist *φόβος* als Schrecken im Stil des Barock. Ganz anders äussert sich Schiller in dem Aufsatz *Über die tragische Kunst* vom Jahre 1792:

«Wenn der Anfänger den ganzen Donnerstrahl des Schrekkens und der Furcht auf einmal und furchtlos in die Gemüter schleudert, so gelangt jener [der reife Künstler] Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel, und durchdringt

[21] IV, 253.

eben dadurch die Seele *ganz,* dass er sie nur allmählich und gradweise rührte[22].»

Nicht nur durchdringt er damit die Seele ganz; er bewegt sie auch richtiger und mehr der Würde des Menschen gemäss. Denn, so führt der Aufsatz über die tragische Kunst des weitern aus:

«Die Gradation der Eindrücke weckt das selbsttätige Vermögen zum verhältnismässigen Widerstand. Unaufhörlich muss dieses geschäftig sein, gegen den Zwang der Sinnlichkeit seine Freiheit zu behaupten, aber nicht früher als am Ende den Sieg erlangen, und noch weit weniger im Kampf unterliegen; sonst ist es im ersten Falle um das Leiden, im zweiten um die Tätigkeit getan, und nur die Vereinigung von beiden erweckt ja die Rührung. In der geschickten Führung dieses Kampfes beruht ja eben das grosse Geheimnis der tragischen Kunst; da zeigt sie sich in ihrem glänzendsten Lichte.»

Es ist leicht zu erkennen, dass es hier abermals um das schwebende Gleichgewicht geht. Schiller redet zwar nicht mehr von dem, was uns berückt und was uns abrückt. Er stellt die Begriffe Sinnlichkeit und Selbsttätigkeit einander entgegen. Die Wirkung ist aber wieder dieselbe. Statt dass uns die Angst des Irdischen davor warnt, uns sympathetisch mit dem leidenden Helden, dem Stoff zu vermischen, bekämpfen wir seine Verführungskünste mit überlegener Aktivität. Im Dichter bewährt sich diese so, dass er alle Empfindungen und Gefühle nach einem bewussten Kunstplan ordnet. Im Publikum wird sie angeregt, indem er es nötigt, mehr als auf den Gegenstand auf die «Verbindung der Mittel», das heisst auf die Form der Dichtung zu achten[23].

Von allem, was Schiller über die Form in seinen Schriften geäussert hat, wird diese Erklärung: «Verbindung der Mittel» dem, was er meint, wohl am besten gerecht. Denn immer denkt er dabei zunächst an eine Kraft, über die er verfügt, ein Schalten und Walten nach eigenem Sinn, das «Handhaben», wie es

---

[22] XVII, 245. Bei den Zitaten aus dem Aufsatz *Über die tragische Kunst* ist immer zu bedenken, dass die an Lessing erinnernde Berufung auf das Rührende — womit bald das Mitleiderregende, bald das Erschütternde gemeint ist — einige Verwirrung stiftet, die später dahinfällt.

[23] XVII, 249.

Goethe genannt und an seinem Freunde bewundert hat[24]. Ebenso könnte man auch sagen, die Form sei Hohlform in seiner Hand, ein Prägestock, dessen er sich bedient, um den Stoff zu modeln, wie er es will, und der ungeheuren Gefahr zu entgehen, seinerseits vom Stoff überwältigt und sich selber entrissen zu werden. Waltet die «Form» in diesem Sinne des Wortes, so bringt sie zuletzt die «Form» als geprägtes, geformtes Gebilde zustande.

Ausser der Gradation der Affekte gehört dazu die Verwandlung des Rohmaterials in eine «tragische Fabel»[25]. Damit begegnet der Künstler dem stoffartigen Interesse, das die Fülle historischer Gestalten, fremder Länder und Menschen auf sich zieht. Wie er das Mitleid oft in einem gefährlichen Ausmass gewähren lässt, um desto mehr gezwungen zu sein, die Furcht dagegen ins Feld zu führen, so wird er es wagen, den ganzen Reichtum vergänglicher Pracht und scheinbar unentwirrbare Schicksale vor den Augen des staunenden Publikums auszubreiten, um seiner Selbsttätigkeit einen desto gewaltigeren Triumph zu sichern. Was ist aber eine «tragische Fabel»?

Zunächst einmal gehört dazu, dass alles in Handlung verwandelt wird.

«Alle ... Vorstellungen müssen, wenn sie uns lebhaft rühren sollen, einen unmittelbaren Eindruck auf unsere Sinnlichkeit machen, und weil die erzählende Form jederzeit diesen Eindruck schwächt, durch eine gegenwärtige Handlung veranlasst werden. Zur Vollständigkeit einer tragischen Schilderung gehört also eine Reihe einzelner versinnlichter Handlungen, welche sich zu der tragischen Handlung als zu einem Ganzen verbinden[26].»

Der Tragiker, der das Geschehen in Handlung umsetzt, steigert also die Sinnlichkeit noch und erhöht die stoffartige Wirkung, damit er zum vollen Einsatz seiner formenden Kraft gezwungen sei. Die formende Kraft betätigt sich, indem sie die Handlung organisiert. Die Organisation der Handlung rühmt Körner an *Maria Stuart,* und Schiller findet, er habe gerade

---

[24] Zu Eckermann 18. Januar 1825.
[25] An Goethe 2. Oktober 1797.
[26] XVII, 243.

damit das wesentliche getroffen[27]. Er geht sogar so weit, zu er klären, den Dichter dürfe bei der Wahl des Helden nur di Erwägung leiten, ob es möglich sei, die Handlung allein vo ihm ausgehen zu lassen oder auf ihn allein zu beziehen. Ma sieht, er teilt die Ansicht nicht, es müsse durchaus ein tätige Held sein. Maria Stuart ist nicht aktiv; auch Agrippina wäre wenigstens im Verlauf des entworfenen Dramas, zur Untätigkei verurteilt gewesen. Doch was auch immer geschieht, muss au die Person des Helden bezogen sein. Dann vereinigt sich alles wie Körner sagt, «in einen einzigen Brennpunkt».

Der ganz in Handlung verwandelte Stoff der Tragödie be darf sodann eines Moments, der «so prägnant ist, dass alle was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich, ja in ge wissem Sinne notwendig darin liegt, daraus hervorgeht. E bleibt nichts Blindes darin, nach allen Seiten ist es geöffnet.

Von dem prägnanten Moment ist in den Skizzen immer wie der die Rede. Oft genug klagt Schiller darüber, dass er ih nicht zu finden vermöge. Ein so herrlicher Plan wie die *Mai teser* ist daran gescheitert[28]. Auch in dem Entwurf zur *Agrip pina* ist nichts zu entdecken, was einem tüchtigen punctum saliens ähnlich sähe. Schiller gelangt hier nicht einmal bis zu Erörterung dieses Problems. Im *Wallenstein* ist der prägnant Moment der Übergang vom Zögern zur Tat, in *Maria Stuar* das Todesurteil, im *Demetrius* die Enthüllung des Betrugs. E lässt sich also nicht allgemein sagen, an welcher Stelle de Dramas der prägnante Moment eintreten muss. Genug, wen alle Fäden der Handlung darin mit Kraft zusammengeraff sind. Dann bleibt «nichts Blindes» in dem Stück, das heisst, e gibt kein blindes Geleise. Alles und jedes führt irgendwo hi und kommt irgendwo her und ist deutlich auf eine Mitte be zogen.

In demselben Brief an Goethe, der so den prägnanten Mo ment erklärt, teilt Schiller mit, es sei ihm gelungen, «die Hand lung gleich vom Anfang in eine solche Präzipitation und Nei gung zu bringen, dass sie in stetiger und beschleunigter Bewe gung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlic retardierend ist, so tun die Umstände eigentlich alles zur Krise

[27] 9. Juli 1800.

[28] An Körner 13. Mai 1801.

und dies wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen.»

Es handelt sich um den *Wallenstein*. Präzipitation und Neigung (zum Ende) werden meist so erzielt, dass der Held die Zukunft mit Taten herbeizwingt. Wallenstein schreckt vor Taten zurück, und dennoch neigt sich und stürzt das Geschehen unaufhaltsam dem Ausgang zu. Dies erhöht den tragischen Eindruck, weil es uns von dem Walten übermächtiger Fatalität überzeugt. Zugleich gewinnt der tragische Dichter auf diese Weise sein rasches Tempo. Das Künftige wirkt wie ein Magnet, der alle Gegenwart an sich zieht. Soll der Magnet seine Kraft bewähren, so muss gezeigt werden, wie er wirkt. Wo er nicht in Entschlüssen des handelnden Helden sichtbar ist, muss der Dichter das Künftige anders antizipieren. In der «Maria Stuart» geschieht es durch die Verkündigung des Todesurteils und wird unterstrichen durch den Umstand, dass wir im letzten Akt dasselbe Zimmer betreten wie im ersten: den Kerker der Königin und die Stätte, wo sie hingerichtet wird. Was Schiller von der *Jungfrau von Orléans* sagt, gilt noch mehr von dem früheren Stück:

«Der letzte Akt . . . erklärt den ersten, und so beisst sich die Schlange in den Schwanz[29].»

In der *Agrippina* sollte die Antizipation der Zukunft durch jenes Mittel bewerkstelligt werden, dessen die Alten sich so gern bedient, durch ein Orakel nämlich:

«Agrippina hat ein Orakel erhalten, dass ihr Sohn herrschen und sie töten würde. Damals war es ihr nur um ihren Zweck zu tun. Occidat dum imperet.»

Unter dem Schatten der ungeheuren Weissagung steht Agrippina schon im ersten Aufzug da. Und wie es ihr im Verlauf der Handlung «noch einmal auf einen Augenblick» gelungen ist, «die Herrschaft über ihren Sohn» zu gewinnen, gerät sie in das Verhängnis, das von Anfang an feststand, indem sie Nero «schnell darauf dem Tode dahingibt».

Auf diese Weise wird der Stoff zu einer Tragödie organisiert. Das Ergebnis der Organisation ist ein grosses, doch übersichtliches Ganzes, das wir uns *vorzustellen* vermögen. Auf dieses «Vorstellen» kommt es an. Nur insofern nämlich, als wir vor-

---

[29] An Goethe 3. April 1801.

stellen und nicht nur empfinden, bleiben wir frei. So steht es in dem Aufsatz *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen:*

«*Frei* aber nenne ich dasjenige Vergnügen, wobei die Gemütskräfte nach ihren eigenen Gesetzen affiziert werden, und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird; im Gegensatz von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobei die Seele dem Mechanismus unterwürfig, nach fremden Gesetzen bewegt wird, und die Empfindung unmittelbar aus ihre physische Ursache erfolgt. Die sinnliche Lust ist die einzige, die vom Gebiet der schönen Kunst ausgeschlossen wird und eine Geschicklichkeit, die sinnliche Lust zu erwecken kann sich nie oder alsdann nur zur Kunst erheben, wenn die sinnlichen Eindrücke nach einem Kunstplan geordnet, verstärkt oder gemässigt werden, und diese Planmässigkeit durch die Vorstellung erkannt wird. Aber auch in diesem Fall wäre nur dasjenige an ihr *Kunst,* was der Gegenstand eines freien Vergnügens ist, nämlich der Geschmack in der Anordnung, der unsern Verstand ergötzt, nicht die physischen Reize selbst, die nur unsere Sinnlichkeit vergnügen[30].»

Mitleid, erotische Reize, die Lust an den wirren Verflechtungen der Geschichte: dies alles fällt unter die «Sinnlichkeit» und erweckt ein nur stoffartiges Interesse. Durch den Kunstplan aber wird unsere Selbsttätigkeit wieder hergestellt. Um es in Kantischer Sprache zu sagen: Wir werden nun nicht mehr bloss affiziert, sondern finden das Sinnliche den Gesetzen des menschlichen Geistes unterworfen. Es ist dem Dichter gelungen, die «sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen[31].»

Der letzte Zusatz könnte befremden. Es ist noch nicht einzusehen, was die formale Bewältigung des historischen Stoffs mit Ideen zu schaffen haben soll. Hier aber wäre nun zu bedenken, wie Schiller sich überhaupt die Kantische Philosophie zurechtgelegt hat. Von Anfang an interessiert er sich nur für das Verhältnis von Herrschaft und Knechtschaft. Wo bin ich

---

[30] XVII, 215 f.
[31] XX, 252.

Herr? Wo bin ich Knecht? Knecht bin ich, wo Sinnliches mich bestrickt. Herr bin ich, wo ich dem Sinnlichen das Siegel des eigenen Geistes aufpräge. Die Ordnung des Stoffs unter Kategorien und unter den Regeln der tragischen Kunst steht deshalb für Schillers Wertgefühl grundsätzlich auf derselben Stufe wie die Beziehung des Stoffs auf Ideen. Hier wie dort beweise ich eine autonome Aktivität; und alle Aktivität entströmt dem Grund in mir, der nie vergeht, in dem ich des Ewigen teilhaftig bin.

Durch den Kunstplan also stellt der Dichter die Freiheit in der Erscheinung oder die Dauer im Wechselnden her. Ebenso stellt er sie her, indem er die Charaktere seiner Tragödien auf das bezieht, was er einzig in menschlichen Dingen als wandellos anerkennt, die anthropologischen Grundbegriffe nämlich, die er im Anschluss an Kants Vernunftkritik gewonnen hat. Nirgends bleibt auch der klassische Schiller so weit von Goethe entfernt wie hier. Wenn Goethe und Schiller «Dauer im Wechsel» oder «Einheit im Mannigfaltigen» sagten, meinten sie nicht dasselbe. Goethe meinte die Anschauung des Typus im Individuum. Schiller meinte die Subsumption des Einzelnen unter einen Begriff. Er kennt nicht viele solcher Begriffe, nur, wie er in einem der ersten Briefe an Goethe sagt, «eine etwas zahlreiche Familie», die er «herzlich gern zu einer kleinen Welt erweitern möchte»[32]. Es ist eine Familie, in der Tat! Denn alle diese Begriffe stammen von einem einzigen Elternpaar ab, das je nachdem Vernunft und Sinnlichkeit, geistig und physisch, frei und unfrei, Form und Stoff oder ähnlich heisst. Abgeleitet sind etwa Begriffe wie Idealist und Realist, sentimentalisch und naiv. Das Sentimentalische gliedert sich wieder in satirisch und elegisch. Und so fort! Die Begriffe ergeben ein anthropologisches System von monumentaler Geschlossenheit.

Nimmt sich Schiller nun vor, eine «fremdartige und wilde Masse zu bewegen und eine ... dürre Staatsaktion in eine menschliche Handlung umzuschaffen»[33], so ordnet er jede Gestalt in dieses anthropologische Schema ein. Am besten ist es ihm wohl das erste Mal, im *Wallenstein,* geglückt, wo sich in

---

[32] An Goethe 31. August 1794.
[33] An Körner 10. Juli 1797.

Wallenstein und in Max der Realist und der Idealist in ganzer Grösse entgegentreten. Es ist aber nicht gesagt, dass in jeder Tragödie irgendwo der höhere, freie Mensch erscheinen und die Autonomie verkörpern muss. Wer dies von Schiller erwartet oder behauptet, tut ihm wieder Unrecht und fasst ihn, wie Otto Ludwig und Nietzsche, als Moraltrompeter auf. Wir wissen, er hielt es im Gegenteil für gefährlich, moralische Helden zu schaffen, weil diese uns stoffartig interessieren, das heisst weil wir ihre Wirklichkeit wünschen. So bedeutet es keineswegs eine Umkehr und eine späte Verzweiflung an Gott und den Menschen, wenn im *Demetrius* kein Vertreter der Autonomie auftritt. Theoretisch erschien dies Schiller schon seit dem *Wallenstein* als vorteilhaft, und nur aus «Schwäche» gab er im *Tell* und in der *Jungfrau von Orléans* nach und rückte die Tugend in die Mitte. Schon in der *Maria Stuart* steht der einzige Shrewsbury tadellos da, am Rand des Geschehens, damit nur irgendwo nach einem gültigen Mass das Verderben beurteilt werden kann. Ähnliche Verhältnisse deutet die *Agrippina*-Skizze an:

«Die Tragödie hält sich also mehr innerhalb des physischen Kreises als des moralischen auf.» Und:

«Agrippina beschützt die gute Sache gegen den Nero, wie sie schon bei Britannicus getan hat. Dies gibt Gelegenheit einen schönen Charakter einzuführen, ohne dem Geist des Ganzen zu widersprechen, denn dieser gestattet nicht, dass das Gute dem Bösen, sondern will, dass Böses dem Bösen entgegenstehe.»

In diesem Sinne muss sogar Seneca «nicht zu seinem Vorteil» erscheinen und einen «zweideutigen Charakter» zeigen. Ausser dem «schönen Charakter», der mit Britannicus verbündet ist, steht nur noch Burrhus «mit Achtung» da, zwischen dem «Laster und der Tugend», «ein fester Charakter, ein Weltmann und Krieger».

Nun hat es aber mit der Bosheit wiederum eine eigene Bewandtnis, die zum Schluss herauszuarbeiten noch eine kleine Anstrengung fordert. Das Mitleid regt der Dichter mächtig auf, damit er der Furcht bedarf, um es wieder ins Gleichgewicht zu setzen. Die historischen Materialien häuft er an, um genötigt zu sein, die Kräfte des Geistes in vollem Umfang auf

zubieten. Der Tragiker fordert den Feind heraus. Der Fürst dieser Welt hat offene Bahn. Es ist ihm erlaubt, seine Macht zu entfalten, damit zuletzt der Sieg der höheren Mächte um so rühmlicher sei. Ein rühmlicher, aber ein knapper Sieg ist das Höchste, was Schiller als Tragiker kennt. Denn wäre der Sieg nicht knapp, so stiessen die überschüssigen Kräfte ins Leere. Die grosse Tragödie hält sich in einem Gefahrenbereich zwischen Erde und Himmel. In anderen Gattungen sucht der Dichter die Harmonie des Schönen zu wahren. Der Tragiker setzt sie ständig aufs Spiel und endet, im Erhabenen, mit einem düsteren Triumph des Dauernden über den Ansturm der Vergänglichkeit.

Dieses «Dauernde» nun hat Schiller immer wieder «die Freiheit» genannt. Der Mensch, der frei ist, wohnt ausserhalb der Zeit und des Raums im Reich der Vernunft. Und umgekehrt: nur wer im Reich der Vernunft beheimatet ist, ist frei. So lehrt es die Ethik Kants, und diese Seite der Kantischen Ethik hat Schiller mit solcher Beredsamkeit verkündet, dass jeder sie gläubig hinnimmt und selten sich jemand eine Prüfung erlaubt. Was hat er nun aber, bei genauerem Zusehen, unter «Freiheit» verstanden?

«Frei» hörten wir das Vergnügen nennen, «wobei die Gemütskräfte nach ihren eigenen Gesetzen affiziert werden, und wo die Empfindung durch eine Vorstellung erzeugt wird; im Gegensatz von dem physischen oder sinnlichen Vergnügen, wobei die Seele dem Mechanismus unterwürfig, nach fremden Gesetzen bewegt wird.»

In den Kalliasbriefen wird «Freiheit» gleichbedeutend mit «durch sich selbst sein» gebraucht:

«Frei sein und durch sich selbst bestimmt sein, von innen heraus bestimmt sein, ist eins[34].»

In *Anmut und Würde* ist einmal von einer Freiheit der rohen Materie die Rede:

Der «gänzliche Nachlass der Selbsttätigkeit, der im Moment des sinnlichen Verlangens und noch mehr im Genuss zu erfolgen pflegt, setzt augenblicklich auch die rohe Materie in Frei-

---

[34] XVII, 258 und 268.

heit, die durch das Gleichgewicht der tätigen und leidenden Kräfte bisher gebunden war»[35].

Ähnlich einige Zeilen später:

«Bei der Freiheit, welche die Sinnlichkeit *sich selbst nimmt*, ist an keine Schönheit zu denken.»

Die Verwirrung steigert sich aber noch. Wieder in *Anmut und Würde* werden die beiden Gerichtsbarkeiten erwähnt, auf die sich der Wille ausrichten kann, die der Natur und die der Vernunft:

«Als Naturkraft ist er gegen die eine wie gegen die andere frei; das heisst, er *muss* sich weder zu dieser noch zu jener schlagen. Er ist aber nicht frei als moralische Kraft, das heisst, er *soll* sich zu der vernünftigen schlagen. *Gebunden* ist er an keine, aber *verbunden* ist er dem Gesetz der Vernunft. Er gebraucht also seine Freiheit wirklich, wenn er gleich der Vernunft widersprechend handelt, aber er gebraucht sie *unwürdig*, weil er ungeachtet seiner Freiheit doch nur *innerhalb der Natur* stehenbleibt[36].»

Hier werden Freiheit als freie Wahl und Freiheit als vernünftiges Sein aufs seltsamste miteinander vermengt. In den *Ästhetischen Briefen* hat Schiller diesen Doppelsinn einmal bemerkt. Der neunzehnte schliesst mit der Anmerkung:

«Um aller Missdeutung vorzubeugen, bemerke ich, dass, so oft hier von Freiheit die Rede ist, nicht diejenige gemeint ist, die dem Menschen, als Intelligenz betrachtet, notwendig zukommt und ihm weder gegeben noch genommen werden kann, sondern diejenige, welche sich auf seine gemischte Natur gründet. Dadurch, dass der Mensch überhaupt nur vernünftig handelt, beweist er eine Freiheit der ersten Art; dadurch, dass er in den Schranken des Stoffes vernünftig und unter den Gesetzen der Vernunft materiell handelt, beweist er eine Freiheit der zweiten Art. Man könnte die letztere schlechtweg durch eine natürliche Möglichkeit der erstern erklären[37].»

Doch solche Berichtigungen sind selten. Je aufmerksamer man sich in Schillers philosophische Schriften vertieft, desto mehr befestigt sich die Erkenntnis, dass ihr Verfasser sich in

---

[35] XVII, 343 f.
[36] XVII, 354.
[37] XVIII, 74.

den bedenklichsten Äquivokationen verstrickt und mit seiner imperatorischen Sprache sich selber und die Leser täuscht. Erklärlich sind solche Entgleisungen nur, wenn eigentlich etwas anderes in Frage steht, als was behauptet wird. Schiller behauptet, sich für die Freiheit im Sinne des allgemeingültigen, höheren, vernünftigen Daseins einzusetzen, für die Freiheit also, durch die sich der Mensch als Bürger des ewigen, wandellosen, geistigen Reiches erweist. Tatsächlich ist es ihm aber um Freiheit im Sinne von schrankenloser Eigenmacht und Souveränität zu tun. Schon die Ideen von Grösse und Herrschaft, die Karl Moor und Fiesko befeuern, gehören in diesen Zusammenhang. Kants Begriff der Autonomie eröffnete dann die Möglichkeit, die Freiheit moralisch zu interpretieren, das heisst, die Grösse des Einzelnen, des mächtig emporgesteigerten Ich, in der Anerkennung der allgemeinen, ewigen Normen des Daseins zu finden — ähnlich wie Goethe im *Tasso* erklärt, der wahrhaft sittliche Mensch vereinige, was ihm gefällt und was sich ziemt. Das ist die eigentlich klassische Wendung, der in der Kunst die Einigung von Regel und Spontaneität entspricht. Nun aber müssen wir uns doch fragen: Wieso ist Autonomie moralisch? Handelt denn immer gut und allgemeingültig, wer sich selbst bestimmt? Es ist eine spielverderberische, aber eine unumgängliche Frage. Denn allzu viele Stellen beweisen, dass es Schiller vor allen Dingen doch um die Selbstbestimmung, die Herrschaft über sich selbst und andere geht, die Tugend dagegen nur dazu dient, eine solche Herrschaft — auch vor dem eigenen Gewissen natürlich — zu sanktionieren. In der Schrift *Über Anmut und Würde* findet sich der verräterische Abschnitt:

«So oft also die Natur eine Forderung macht und den Willen durch die blinde Gewalt des Affekts überraschen will, kommt es diesem zu, ihr so lange Stillstand zu gebieten, bis die Vernunft gesprochen hat. Ob der Ausspruch der Vernunft *für* oder *gegen* das Interesse der Sinnlichkeit ausfallen werde, das ist, was er jetzt noch nicht wissen kann; eben deswegen aber muss er dieses Verfahren in jedem Affekt ohne Unterschied beobachten, und der Natur, in jedem Falle, wo sie der *anfangende* Teil ist, die unmittelbare Kausalität versagen. Dadurch allein, dass er die Gewalt der Begierde bricht, die mit Vorschnelligkeit ihrer Befriedigung zueilt und die Instanz des

Willens lieber ganz vorbeigehen möchte, zeigt der Mensch seine Selbständigkeit, und beweist sich als ein moralisches Wesen, welches nie bloss begehren oder bloss verabscheuen, sondern seine Verabscheuung und Begierde jederzeit *wollen* muss[38].»

Mit solchen Worten könnte man aber auch einem Betrüger Bewunderung zollen. Denn auch der Betrüger bricht die unmittelbare blinde Gewalt der Affekte, hat sich selber ganz in der Hand und trägt ein gewolltes Wesen zur Schau. Er ist so «frei», das heisst, er bestimmt so ganz sich selbst wie der Heros der Tugend. Tatsächlich hat sich Schiller auch sehr für solche Betrüger interessiert. Franz Moor, der Armenier im *Geisterseher,* Marquis Posa, der König Philipp im Dienste der guten Sache betrügt, Octavio Piccolomini, Mortimer, Narbonne, Warbeck, Demetrius — eine stattliche Reihe stellt sich dar. Und immer ruht Schillers Auge bezaubert auf diesen Virtuosen des Lebens, die ihrer selber mächtig und ohne Pause bewusst, energisch und wach sind.

In der Studie *Vom Erhabenen* heisst es:

«Die ästhetische Kraft, womit uns das Erhabene der Gesinnung und Handlung ergreift, beruht also keineswegs auf dem Interesse der Vernunft, dass recht gehandelt *werde,* sondern auf dem Interesse der Einbildungskraft, dass recht handeln *möglich* sei, das heisst, dass keine Empfindung, wie mächtig sie auch sei, die Freiheit des Gemüts zu unterdrücken vermöge. Diese Möglichkeit liegt aber in jeder Äusserung von Freiheit und Willenskraft, und wo nur irgend der Dichter diese antrifft, da hat er einen zweckmässigen Gegenstand für seine Darstellung gefunden. Für *sein* Interesse ist es eins, aus welcher Klasse von Charakteren, der schlimmen oder guten, er seine Helden nehmen will, da das nämliche Mass von Kraft, welches zum Guten nötig ist, sehr oft zur Konsequenz im Bösen erfordert werden kann[39].»

Es liest sich wie eine Beschwichtigung der erschrockenen deutschen Öffentlichkeit, wenn Schiller die Lust an der Kraft des Bösen — wie schon in der Vorrede zu den *Räubern* — am Ende doch noch moralisch erklärt. Sich unmittelbar an ihr zu

---

[38] XVII, 355.
[39] XVII, 423.

laben, war er Despot und Künstler genug. Wir hörten: *Richard III.* hat ihn «mit einem wahren Erstaunen» erfüllt. Dieselben Qualitäten sind es, welche ihm Agrippina empfehlen. Wenn er den Plan nicht ausgeführt hat, so mochte, ausser dem Mangel an einem prägnanten Moment, der niedrige Charakter des «habsüchtigen, wollüstigen, liederlichen» Nero daran schuld sein, dessen Bosheit der Grösse entbehrt und gar nichts Begeisterndes an sich hat. Dagegen die finstere, mächtige Frau, die die Schwäche ihres Geschlechts überwindet, sich von den Banden der Sitte löst und das Urteil des römischen Volks in den Wind schlägt, um über die ganze Erde zu herrschen, unüberwindlich und unbegrenzt, und lieber untergeht, als dass sie auf ihre Macht verzichten würde: eine solche Gestalt auf die Bretter der deutschen Bühnen zu stellen und durch sie die Grösse des Menschen sowohl, die äusserste Selbstbestimmung wie das Grauen der Welt zu offenbaren, das hätte ihn zweifellos gereizt und auf den Plan zu rufen vermocht.

Denn in dem Pathos der Selbstbestimmung, der Herrschaft über sich und andere[40], lässt sich alles zusammenfassen, was er als Künstler und Denker gewollt hat. Als Tragiker schaltete er mit Furcht und Mitleid, um die Gemüter der Masse nach seinem eigenen Willen zu lenken. Er fühlte die Angst des Irdischen, der Welt, die unsere Freiheit bedroht, wie immer die Angst als tiefster Grund des Willens zur Macht zu verstehen ist. Er organisierte mit einem Kunstplan die unübersichtliche Fülle des Lebens und drängte darauf, das vage Empfinden und schwächliche Schwanken von einem zum andern durch klare Vorstellungen zu meistern. Die Kantische Transzendenz jedoch, auf die man sein Schaffen vom *Wallenstein* an noch immer allzu ausschliesslich bezieht, war nur die höchste und festeste Burg, in der er sich unanfechtbar wusste, er, dem Knecht zu sein und sogar in Banden des Glücks und der Liebe sich selbst zu verlieren, der Übel grösstes schien.

---

[40] Vgl. dazu auch die Worte über die Herrschaft in Anm. 13.

MOTIVE DER LYRIK GUILLAUME APOLLINAIRES

Von Gerda Zeltner.

Guillaume Apollinaire, der inmitten der stürmischen Bewegung stand, die zu Anfang unseres Jahrhunderts die eigentliche moderne Dichtung begründete, ist eine vielseitige und ruhelose Gestalt.

Oft zeigt ihn seine Dichtung wie einen Verbannten des Mittelalters, der noch um die Geheimnisse des «trobar clus» weiss, der für Königinnen hätte singen mögen und doch nicht vergessen kann, dass die Zeit der Könige vorbei ist.

> Hommes de l'avenir souvenez-vous de moi
> Je vivais à l'époque où finissaient les rois (Alc 161)

Alte Spielmannsweisen, Romanzen, alte «lais» geistern durch seine Erinnerung:

> Moi qui sais des lais pour les reines
> Les complaintes de mes années
> Des hymnes d'esclave aux murènes
> La romance du mal-aimé
> Et des chansons pour les sirènes (Alc 34)

und damit auch die Wehmut dessen, der spät kommt, die Wehmut des Abends.

Anderseits ist Apollinaire wiederum voll unbändiger Lebensfreude, voll stürmischer Zukunft. Leidenschaftlich umfängt er das Neue, das mit dem Jahrhundert beginnt, feiert die Revolution der Kubisten in Seiten, die ebensosehr seine Begeisterung singen, als sie um deren entscheidendste Züge wissen. Tausend Anregungen gehen von ihm aus, die teilweise noch heute nicht zur Ruhe gekommen sind. Er weiss, dass mit seiner Generation die Grundzüge eines Stiles entstehen, die zu erfüllen und zu beenden es Jahrhunderte brauchen wird.

> C'est moi qui commence cette chose des siècles à venir
> Ce sera plus long à réaliser que non la fable d'Icare
> volant (Cal 147)

So gibt auch seine Lyrik kaum ein einheitliches Bild, ist voller Verwandlungen, sucht das Unerwartete, paktiert mit dem Zufall

und überrascht wieder durch eine entwaffnende Direktheit. Schon die Zeitgenossen haben Apollinaire oft der Mystifikation bezichtigt, und die Kritik, die meist nichts so scheut wie düpiert zu werden, tut es heute noch.

Sicher gefällt sich Apollinaire darin, zu entschlüpfen:

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que je suis
Moi qui connais les autres (Alc 55)

Das Gedicht fragt nach Guillaume Apollinaire, genau wie wir es nun hier tun; und was sich dann an diese Frage anschliesst, ist eine heitere, seitenlange Aufzählung der Merkmale, an denen er «die anderen» kennt. Wenn sie endet, kehrt es wieder:

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaume il est temps que tu viennes
Et d'un lyrique pas s'avançaient ceux que j'aime
Parmi lesquels je n'étais pas (Alc 56)

der Dichter hat nochmals versprochen, sich vorzustellen, um mit der trockenen Feststellung zu schliessen, dass er gar nicht zugegen sei: er hat den, der eine Erhellung erwartete, auf seine charmante Weise zum Narren gehalten.

Nun gibt es aber viele Stellen, die in ganz anderer Brechung etwas Ähnliches enthalten:

Tu as souffert de l'amour à vingt et trente ans
J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps
Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouvanté (Alc 13)

Der Dichter, der hier nur von sich selber redet, gleitet ständig hin und her zwischen Ich und Du, als wären es zwei, oder ein Jemand zwischen Ich und Du, immer unterwegs vom einen zum andern. Viele Beispiele dieser Art könnten angeführt werden: es ist, als besässe die Sprache noch kein einfaches Wort für dieses immer Bewegte als das Apollinaire sich selbst emp-

findet. Höchstens in Bildern ist es auszudrücken, «un serpent erre c'est moi-même» (Cal 23). In diesem Licht gesehen, birgt aber plötzlich auch jenes heitere Versteckenspiel eine ernstzunehmende Wahrheit: man soll offenbar dieses sich Schlängelnde, dieses «Ding-unterwegs» nicht fixieren, nicht *stellen* wollen; denn das Festgestellte ist jedesmal schon die Leere, das Nichts – «parmi lesquels je n'étais pas» –, während das Leben anderswo vorbeigeht. Es ist also wohl gar nicht so wichtig, dass wir uns immer dabei aufhalten, ob Apollinaire seine Worte «im Ernst» oder im Scherz sucht; wir können uns auch damit zufrieden geben, dass er sie fand.

*

Apollinaires Lyrik ist etwas ungewöhnlich Flüssiges. Nichts verweilt, alles strömt, als wären diese Verse ins Wasser geschrieben. Sie wollen durch keine Satzzeichen aufgehalten werden, durch keine syntaktische Einschachtelungen und Spannungen (rejet, coupe, etc.). Wenn vor allem in den frühen Gedichten noch gebaute Strophen erscheinen, so rufen seltsam eigenmächtige Rhythmen und eine Häufung der Versübergriffe immer der Empfindung, dass solche «Gebäude» wie von einem Strom unterminiert werden und schon überall wanken. *Rhénanes* nennt der Dichter seinen frühesten Lyrikzyklus – dem Fluss geweiht; *Alcool* seinen ersten Gedichtband: auch dieses meint, in der Auflösung starrer logischer Bewusstheit und der Hingabe an ein tiefer Lebendiges, eine Verflüssigung. Im Paroxysmus des Rausches beginnen die Städte Europas und der ganzen Welt zu strömen:

J'ai soif villes de France et d'Europe et du monde
Venez toutes couler dans ma gorge profonde (Alc 162)

Die Verben des Nicht-Verweilens, des Fliessens und Zerfliessens – couler, s'écouler, passer – sind die Schlüsselwörter dieser Dichtung und brauchen, da sie in allem sind, nicht einzeln belegt zu werden. Wir wollen nur für einen Augenblick betrachten, wie weit nach innen sie nun gedrungen sind.

Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras
Le fleuve est pareil à ma peine
Ils s'écoule et ne tarit pas (Alc 64)

«ma peine . . . s'écoule»: noch Verlaine, der die flüssigsten französischen Verse schrieb und gerade daher der nächste Vorfahre Apollinaires genannt werden kann, hatte gesagt «mon cœur a tant de peine». Dass man aber die Qual nicht «habe», dass sie nicht da sei, sondern in steter Bewegung sich vollzieht, diese Erfahrung gehört mit zur «neuen Wirklichkeit» Apollinaires.

Durch das symphonische Gedicht *Zone* geistert das Irrlicht einer unerwiderten Liebe:

> L'amour dont je souffre est une maladie honteuse
> Et l'image qui te possède te fait survivre dans l'insomnie et dans l'angoisse
> C'est toujours près de toi cette image qui passe (Alc 11)

Das Bild, das den Dichter bedrängt, «steht» nicht mehr «vor seiner Seele», wie man bis anhin wohl zu sagen pflegte oder wie es noch Baudelaire empfand «Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir». Auch das Bild ist ins Wasser gezeichnet und geht, unerschöpflich, vorbei [1].

Weiter innen noch als ein einzelnes Gefühl oder ein Bild geht die Zeit.

> Que lentement passent les heures
> Comme passe un enterrement
> Tu pleureras l'heure où tu pleures
> Qui passera trop vitement
> Comme passent toutes les heures (Alc 154)

Apollinaire hat das Gedicht in einer Zelle der «Santé» geschrieben, wo er im September 1911 unschuldig in Haft genommen worden war. Die Situation, das Wortkarge, das Weinen erinnern wieder an Verlaine: den Verlaine, der im Gefängnis von Brüssel über seine vertane Jugend klagt. Doch welche Leere ist nun geworden gegenüber Verlaines «Le ciel

---

[1] Mancher wird angesichts solcher Stellen an Bergson denken, der zu jener Zeit in Paris lehrte und nicht müde wurde, die Bewegung und nicht das Stillstehen als das Erste und Ursprüngliche der Welt zu bejahen. Überhaupt könnte man oft zu Apollinaires Dichtung den Namen Bergsons hinzudenken und sogar von dessen Einfluss reden. Wenn wir nicht lieber die einfachere Wahrheit annehmen wollen, dass Bergson und Apollinaire beide in ihrer eigenen Sprache etwas aussagten, das gesagt zu werden an der Zeit war.

est par-dessus le toit . . .» Apollinaires Verse sind gleichsam an der Grenze, wo die Sprache in Musik übergeht – eine Musik ohne jeden expressiven Gehalt und allein dazu da, das Vergehen der Zeit hörbar zu machen. Es gibt kein Fenster mehr, durch welches ein Streifen Welt zu erhaschen wäre; und auch das Weinen hat keinen Vorwand mehr, antwortet auf keinen Vorwurf. Es ist wie eine blosse Funktion der Zeit, durch die Zeit selber potenziert, da es durch die Gegenwart geht und zugleich von der Zukunft her als schon Gewesenes erlebt wird. Die Stunden wandeln auch die Sprache nach ihrem Gehen; als wäre das Adverb «vite» formal zu wenig als dem Verb, der Bewegung zugehörig gekennzeichnet, wird es pleonastisch neu gebildet zu «vitement»; und die Beschleunigung, die von dem anfänglichen «lentement» zu diesem geht, spiegelt sich auch im Rhythmus – eine Beschleunigung wie von Dingen, die fallen. Und das ist kein einzelnes Beispiel; noch viel später, im Krieg, sagt Apollinaire es so:

O ma tristesse et mon ardeur, Lou, mon amour
Les jours s'écoulent
Les nuits s'en vont comme s'en va le jour
Les nuits déroulent (O A 78)

Die innersten Inhalte des Gefühls werden beschworen, die Zeit indessen kümmert sich nicht darum, sie geht darüber hinweg in einem bösen Eigenleben und erfährt wieder diese Steigerung des Vergehens, die hier von «s'écoulent» zu «déroulent» reicht. Welche Dynamik in diesem nicht reflexiv gebrauchten «dérouler» enthalten ist, kann kaum umschrieben werden; es ist als wäre irgendwo eine Feder gesprungen und die Zeit würde nun abhaspeln bis ans Ende der Nächte.

Da es dem Dichter gelang, die Stunden in ihrem reinen, von allen Inhalten und Vorwänden befreiten Eigenleben zu fassen, verdichten sie sich auch aus sich selber wieder zu wunderbar bildhaften Gestalten:

Tandis qu'à l'horizon décroît
Un régiment de jours plus bleus que les collines
Lointaines et plus doux que ne sont les coussins
de l'auto (Il y a 84)

Quand les heures tombaient parfois comme les feuilles
Du cep lorsqu'il est temps . . . (Alc 167)

und noch diese, eine der schönsten Strophen, die Apollinaire gedichtet hat:

Gonfle-toi vers la nuit O Mer Les yeux des squales
Jusqu'à l'aube ont guetté de loin avidement
Des cadavres de jours rongés par les étoiles
Parmi le bruit des flots et les derniers serments (Alc 103)

«décroître», «tomber»: Apollinaire erlebt die Zeit in ihrem Abend; es ist eine Zeit, die nicht aufbricht, sondern ein Schweres, das fällt. Und da die Zeit durch alle Dinge geht, kann ihre Schwermut auch alle erfassen und selbst deren Namen:

Où sont-ils Braque et Max Jacob
Derain aux yeux gris comme l'aube
Où sont Raynal, Billy, Dalize
Dont les noms *se mélancolisent* . . .

fragt Apollinaire, wenn der Krieg ihn von seinen Freunden trennt: «mélancolie» erfindet sich ein eigenes Verb, damit dieses Schwermütigwerden, das der Dichter so wirklich erlebt, auch in der Sprache sich wirklich vollziehe.

*

Apollinaires Dichten beginnt im Kreise der symbolistischen *Revue blanche* und seine frühesten, um die Jahrhundertwende entstandenen Gedichte spiegeln noch ganz das Klima des Symbolismus. Oder doch zum grossen Teil. Denn wenn wir hier Strophen begegnen wie dieser:

Votre âme est une infante à qui c'est un fardeau
Que porter le brocard de sa robe et sa traîne
L'infante aux yeux ouverts qui veut faire dodo
(Il y a 46)

dann spüren wir schon wie der Dichter sich entfernt. Es besteht zwar noch ein Vergleich, wie ihn der «symbolisme moyen» liebte; doch das Feierliche und Kostbare, womit dieser seine Verse drapierte, wird schon als eine überflüssige Last empfunden und in dem plötzlichen Abfallen in die Kindersprache

endlich schalkhaft abgesetzt. Apollinaires Kindlichkeit, seine Gabe zu reden wie das Volk, ist seine erste Waffe gegen das Gestelzte der Symbolistenschule. Der frühe, im Zusammenhang mit einem Deutschlandaufenthalt entstandene *Rhénanes* Zyklus versucht darauf gleichsam vorsätzlich, vom Volkstümlichen — der Erinnerung an deutsches Folklore und deutsche Romantik — her sein direktes Erbe auszuschlagen. Darauf melden sich immer deutlicher Apollinaires eigene Motive und Formen: Lieder, aus Nichts gemacht, aus dem «Duft der Zeit», aus der Liebe, der Wehmut, deren einen Ausdruck wir schon fanden. Es begegnet der Seiltänzer, Bruder jener «saltimbanques» aus Picassos «époque bleue», der in glücklichen Momenten diese Schwere überwindet; es waltet eine verborgene delirierende Macht, die allmählich die Strukturen auflöst und in der Phantastik der letzten Gedichte — *Vendémiaire, Zone* — offen an den Tag bricht.

Die schönste und eigentlichste Lyrik des frühen Apollinaire kreist offen oder verborgen stets um das selbe Motiv; sie gilt dem «Mal-Aimé», ein Name, welcher der Dichter dem alten Volksliedstoff der «Mal-Aimée», dem verlassenen Mädchen nachgebildet hat. Es mag sein, dass viele dieser Lieder, einem Bekenntnis Apollinaires gemäss [1], einem einzigen frühen Erlebnis gelten. Ebenso wahr ist es aber wohl auch — wenn schon Biographisches betrachtet werden soll — dass Apollinaires unbändige Lebenslust auf allen Wegen eine Schöne fand, der er seine Liebe sang. Aber er ist ein später Minnesänger, ein Minnesänger des Herbstes und der Herbstzeitlosen; wie die Stunden im Augenblick, wo sie wie tote Blätter fallen, wird ihm auch die Liebe am wirklichsten in ihrem Entfallen.

Un amour qui se meurt est plus doux que les autres
(Cal 111)

In einem späten Gedicht an Lou findet er den ungeheuren Versübergriff:

Je suis ici pour te chanter des chansons
En combattant
Je te couvrirai de trophées

[1] Vgl. E. Aegerter und P. Labrancherie: *Guillaume Apollinaire;* René Julliard, 1943, p. 43.

J'attends seulement l'amour
Mort . . . (O A 126)

«un amour qui se meurt», «l'amour / Mort», das ist sein eigentlicher moment musical; hier hebt sein Lied an und zieht ihn dann wohl weit über das ursprüngliche Erlebnis hinaus in seinen schmerzlich unlösbaren Bann.

Welche aber sollte nicht vergehen, da das «passer» alle Dinge ergreift und in jedem nächsten Augenblick schon «le passé» ist? Das Meer der Vergangenheit wächst und wächst,

En moi-même je vois tout le passé grandir (Alc 57)

und der darin seine Liebe verlor, der Mal-Aimé, irrt herum wie der fliegende Holländer:

Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir (Alc 21)

Oder er steht auf der Brücke und fragt, in den Strom blikkend, das Gleiche:

Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne

und die Antwort ist gleichsam nur die im Spiegel gesehene Frage:

Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine (Alc 16)

Derart hält ihn der Strom mit der monoton einschläfernden Gewalt seines Vorübergehens; und der Dichter ist so sehr in dem dunkeln Wasser befangen, dass der Bann sich selbst noch diesem mitteilt:

Le fleuve épinglé sur la ville
T'y fixe comme un vêtement (Alc 106)

Zuweilen spricht sich dies Gefangensein auch direkter aus:

O mains qu'enchaîne la mémoire (V I A)

Er möchte in den «Himmel entweichen», um sich zu befreien, doch bleibt es nur ein leidenschaftlicher Wunsch

Regrets sur quoi l'enfer se fonde
Qu'un ciel d'oubli s'ouvre à mes vœux (Alc 20)

und dass er, ein andermal, ins Kloster gehen möchte, das ist schon mit dem ironischen Nebenton des Dichters gezeichnet:

L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé
Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais
dans un monastère (Alc 11)

denn es gibt in Apollinaires Welt keinen Weg aus der Zeit hinaus in eine dauernde Geborgenheit (ciel, monastère); was einen ewigen und festen Grund hat, findet sich höchstens in einem finsteren Museum.

Les étincelles de ton rire dorent le fond de ta vie
C'est un tableau pendu dans un sombre musée (Alc 11)

im Leben selber aber herrscht nur Zeit und nochmals Zeit

Et nul ne sera libre jusqu'à la fin des temps (Il y a 88)

Bliebe also endlich nur, hinunterzusteigen in die Zeit, dort hin wo «die Erinnerung in Ketten liegt», und diese Erinnerung wieder zu befreien, indem er sie aus seiner eigenen Kraft wieder ins Leben riefe. Manche Strophen des frühen Apollinaire kreisen in diesem Sinne um den unerlösten Raum der Vergangenheit. Das wunderbare Gedicht *Le Voyageur,* dessen Worte alle um die selbe Mitte, die unablässige Frage «te souviens-tu» herumgewoben sind, beginnt und endet mit dem Vers, der in diesen Bereich beschwörend Einlass fordert:

Ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant (Alc 59)

Das Prosastück *Onirocritique,* das wie im Halbschlaf durch diese Tür hinabzugleiten vermochte, berichtet dieses:

Nulle créature vivante n'apparaissait plus. Mais des chants s'élevaient de toutes parts. Je visitais des villes abandonnées et des chaumières vides. Je ramassais les couronnes de tous les rois et en fis le ministre immobile du monde loquace. Des vaisseaux d'or, sans matelots, passaient à l'horizon. Des ombres gigantesques se profilaient sur les voiles lointaines. Plusieurs siècles me séparaient de ces ombres. Je me désespérai.

(Il y a 184)

Nur Schatten begegnen, verlassene Hütten, verlassene Schiffe – ein verwunschenes Land, voll von einem bestrickenden Zauber («des chants s'élevaient de toutes parts»), das mit den am Horizonte schwebenden Fahrzeugen und der indirekten Sprache der Schatten an ein frühes Bild Chiricos erinnert. Dieser Raum hat nichts mehr mit der Vergangenheit eines Einzigen zu tun – aber erschöpften sich die Lieder des Mal-Aimé je darin, das zu singen, was einem Einzelnen zugestossen war, und nicht viel eher etwas, was in der Zeit und ihrem Gehen selber schicksalshaft vorhanden war, «la fausseté de l'amour même» (Alc 19)? – es ist die Vergangenheit von Jahrhunderten, von der ganzen Welt. Sie ist zu schwer für den Dichter, es gelingt nicht, die Zeiten wieder zu beleben und zu durchbluten; und er verzweifelt.

Einmal, in dem phantastischen, im Deutschland E. T. A. Hoffmanns spielenden *La maison des morts* scheint die Ohnmacht überwunden: der Dichter steht im Friedhof, ein Engel erweckt die Toten, und er führt sie hinaus zu einem Fest, dem sich allmählich auch die Lebenden anschliessen. Es beginnt vor der Stadt der Tanz, es beginnt auch die Liebe zwischen Lebenden und Toten und damit eine Hoffnung, die Toten zu retten. Doch auch diese Liebe vermag im Letzten nichts zu verwandeln, die Antwort lautet «trop tard», und so wird das Fest nur zu einem kurzen Feuerwerk, aus welchem die Toten wieder in ihre Gräber zurückfallen.

*

Eine Wendung in seiner Kunst brachte Apollinaire die Begegnung mit den Kubisten; er kehrt sich mehr und mehr ab vom Volkslied, von den erzählenden Gedichten – in der Art von *La maison des morts* – schreibt nicht mehr in Strophen,

entlässt meist auch den Reim, um eine ganz nur auf innere Rhythmen vertrauende Dichtung zu beginnen. Er wagt seine Bildgedichte, die *Caligrammes,* heitere Spielereien, die auch er kaum überschätzte, die aber doch immer von der Freiheit zeugen sollten, in welcher der Dichter sein eigenes, keinem überlieferten Schema mehr angepasstes Schriftbild schafft und auch davon, dass das Gedicht nun ein eigener Gegenstand ist und nicht ein blosses Ornament der Welt.

Er schreibt endlich jene Gedichte, die, unbekümmert um jede sinnfällige Kontinuität in freispielenden Assoziationen über die Seite fliessen, schreibt seine «poésies-conversation», unter anderen den durch die Surrealisten berühmt gewordenen *Lundi rue Christine,* der die in einem übervollen Pariser Café simultan erhaschten Gesprächsbrocken durcheinanderwirbelt:

Je partirai à 20 h. 27
Six glaces s'y dévisagent toujours
Je crois que nous allons nous embrouiller encore
davantage
Cher monsieur
Vous êtes un mec à la mie de pain
Cette dame a le nez comme un ver solitaire
Louise a oublié sa fourrure
Moi je n'ai pas de fourrure et je n'ai pas froid
Le Danois fume sa cigarette en consultant l'horaire
(Cal 31)

Mit dem eigentlichen Kubismus und seiner strengen geistigen Ordnung hatte solches wenig zu tun, wohl aber mit dem futuristisch-kubistischen Experiment der «papiers collés», die im Bildganzen ein ähnliches Stück unmittelbarer Wirklichkeit hergeben sollten wie diese Gesprächsfetzen.

«A vrai dire, j'ai connu deux Apollinaire, d'une différence assez marquée, le premier bien avant l'Hérésiarque,... le second quand il se fit le défenseur des cubistes», sagt der zeitgenössische Schriftsteller Fernand Fleuret, und viele von Apollinaires Freunden bedauern wie dieser, dass der Dichter im Zusammentreffen mit den Kubisten «sa gentillesse et son talent» eingebüsst habe.[1] Das bleibt natürlich eine fragwürdige Be-

[1] Vgl. André Billy: *Apollinaire;* Seghers, Paris 1947, p. 22.

hauptung. In Wirklichkeit schloss sich Apollinaire den Kubisten an, weil er sich selber verzweifelt um einen Weg mühte — «ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant» — und wohl spürte, dass diese in die von ihm selbst schon seit je gesuchten Richtung gingen.

Die Kubisten, die ursprünglich nur das im Impressionismus untergegangene Volumen der Gegenstände wieder erringen wollten, fanden bei diesem Mühen eine ganz neue Vision der Welt; sie befreiten das in jahrhundertealten Perspektiven eingeengte Sehen und lösten die Einbildungskraft aus ihrer Versklavung durch die Gegenstandswelt. Und um Befreiung aus Jahrhundertealtem mühte sich ja auch der Dichter.

Aus dem Sturm und Drang der Vorkriegsjahre heraus schrieb Apollinaire das epochale Gedicht *Zone,* das heute bedeutungsmässig neben Valérys *Jeune Parque* oder Eliots *Waste Land* gestellt wird.[1] Ein Gedicht, das mit hinreissender Beweglichkeit die verschiedensten Dimensionen des Bewusstseins übergangslos wie auf einer einzigen Projektionsebene auffängt, Erinnerung und Prophetie, Hypothese und «Realitätsfetzen» in der Art des *Lundi.* Der Titel erinnert die Juralandschaft bei Etival, *Zone* meint einen Ort der Grenze, des Überganges:

A la fin tu es las de ce monde ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau des ponts bêle
ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité grecque et
romaine (Alc 7)

Dieses «à la fin tu es las», das so ohne Vorbereitung als erster Vers eines Gedichtes die Zeiten auseinandertrennt, ist von einer so zündenden Kraft, dass er als Schlagwort einer ganzen Epoche in die Geschichte einging. Für Apollinaire freilich war er mehr als ein Schlagwort. Er war müde geworden von der Schwermut der Jahrhunderte, der Schwermut des Troubadours, dem keine Königinnen lauschten, von dem Gewicht der toten Liebe. Er war es so sehr, dass seine «lassitude» sich sogar auf jenes Meer selber übertragen hatte.

Des éternels regards l'onde *si lasse* (Alc 16)

[1] Vgl. C. Giedion-Welcker: *Die neue Realität bei Guillaume Apollinaire,* Bern-Bümpliz 1945, p. 21.

Der Anfang von *Zone* war für ihn nicht ein Programm, er war eine schmerzlich erlebte Wirklichkeit und die «endliche», auf die Ebene des Allgemeinen und Historischen gestellte Antwort an den, der gefragt hatte

Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué (Alc 21)

Er war aber auch darin eine Wirklichkeit, dass sich hier die Befreiung auch tatsächlich vollzieht und die Brücken, auf denen er müde gestanden hatte, aus dem Banne gelöst werden zu lebendigen Tieren.

Ein solcher Aufbruch geschieht nicht einmal für immer. Wir können Ähnliches in der späteren Dichtung oft finden. Das Ende von *L'emigrant de Landor Road,* eine jener Stellen, wo sich die Wahrheit Apollinaires in die bouffonnerie kleidet, gestaltet ihn:

Et l'on tissait dans sa mémoire
Une tapisserie sans fin
Qui figurait son histoire
Mais pour noyer changées en poux
Ces tisseuses têtues qui sans cesse interrogent
Il se maria comme un doge
Aux cris d'une sirène moderne sans époux (Alc 103)

Ein andermal heisst es:

Le bal tournoie au fond du temps
J'ai tué le beau chef d'orchestre
Et je pèle pour mes amis
L'orange dont la saveur est
Un merveilleux feu d'artifice (Cal 25)

im Raum der Vergangenheit wirbelt der Tanz, doch der ihm vorsteht, wird getötet; das Chaos herrscht, das Gewesene wird der Unordnung überlassen, ohne Anspruch, es zu entwirren. Das Töten ist wirksam, die Hände sind nicht mehr gebunden («O mains qu'enchaîne la mémoire»), sie vermögen nun etwas zu tun, das nur den Sinnen, den «Feinden der Erinnerung» gilt. Ein Jetzt ist errungen, statt des ewigen «passer», etwas,

das im Augenblick aus sich selbst aufflammt und wieder vergeht, «un merveilleux feu d'artifice». Das also ist die Antwort, die Apollinaire «endlich» gefunden hat: er ertränkt die seine Geschichte weben, er tötet den, der am Grunde der Vergangenheit herrscht.

Das ist nicht nur ein endlicher Sieg, es ist auch ein Rückzug; der Dichter verzichtet auf eine wesentlichste Dimension des Bewusstseins, auf die Erinnerung und die Geschichtlichkeit. Und wenn Apollinaire den Surrealisten im Vorwort zu seinen *Mamelles de Tirésias* den Namen lieferte, so vermachte er ihnen auch mit *Zone* das Stichwort zu der noch umfassenderen Absage der Bewusstheit, welche diese in ihrer «écriture automatique» leisteten.

Doch lag diese Absage nicht schon seit je in Apollinaires Lyrik vorbereitet? Hatte sie nicht schon am Ende des *Chanson du Mal-Aimé* als endliche Rettung aufgeleuchtet, damit dieses lange Lied überhaupt einmal enden könne? Dort war der Gedanke an den Tod – die radikalste Lösung aus dem Bewusstsein – aufgetaucht:

J'erre à travers mon beau Paris
Sans avoir le cœur d'y mourir

und gerade an diesem Ort bäumt sich die Lebenskraft wie erlöst auf. Paris wird das Zauberwort zu einem berauschenden Feuerwerk der Modernität und Technik, das nach einem delirierenden Rhythmus in den Raum wirbelt und jeden hinreisst, den es anrührt:

Soirs de Paris ivres du gin
Flambant de l'électricité
Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines (Alc 34)

Doch auf dieses Halluzinierende, wo die Phantasie wie aus Zeit und Raum entlassen nach eigenen Gesetzen ihre Zauberbilder in den Raum wirft, drängten wohl im Grunde schon all die heimlich drängenden und schwingenden Rhythmen des Buches hin: *Alcool.*

*

Von hier aus muss auch das eingesehen werden, was dem Dichter in der Folge so viele Vorwürfe und Anfeindungen einbrachte: die unheimliche Faszination, in die er sich vom Kriege hinreissen liess, seine monstruöse «soziale» Unbekümmertheit vor dessen Grauen. Wir können hier nicht allen Weisen zuhören, in denen er den Krieg feiert; in ihren Höhepunkten aber kreist die Vorstellung fast immer um das selbe Bild: das Feuer des Krieges, das Gold auf dem dunkeln, die blendende Leuchtkraft noch steigernden Hintergrund der Nacht und des Verhängnisses. Es sind die «obus couleur de lune», es sind die Raketen, nächtliche, wurzellose Blumen, die sich im Nu entfalten und wieder vergehn.

La plaine est infinie et les tranchées sont blanches
Les avions bourdonnent ainsi que des abeilles
Sur les roses monentanées des éclatements
Et les nuits sont parées de guirlandes d'éblouissements
De bulles de globules aux couleurs insoupçonnées
(Cal 151)

Que c'est beau ces fusées qui illuminent la nuit . . .
Ces danseuses surdorées appartiennent à tous les
temps et à toutes les races
Elles accouchent brusquement d'enfants qui n'ont
que le temps de mourir (Cal 145)

Et puis mon souvenir s'éteindra comme meurt
Un obus éclatant sur le front de l'armée,
Un bel obus semblable aux mimosas en fleur. (O A 26)

L'air est plein d'un terrible alcool
Filtré des étoiles mi-closes
Les obus pleurent dans leur vol
La mort amoureuse des roses . . . (O A 145)

Alle Motive, die wir einzeln ermittelt haben als die Absicht von Apollinaires später Lyrik, finden sich in diesem Feuer zusammengefasst. Es bedeutet ihm das Unerwartete, das Plötzliche, das reine Jetzt — «o lueurs soudains des tirs» (Cal 139) — statt dem ewigen Ablauf der Stunden. Es ist ihm ein glühender Beweis, dass die Erinnerung zu sterben vermag — «et puis mon

souvenir s'éteindra» — und auch das Wahrzeichen einer aus allem Historischen entbundenen Welt — «à tous les temps et à toutes les races» —.

Es ist wohl nicht einfach die Kindlichkeit Apollinaires, die den Krieg derweise zu entwaffnen wusste [1]; wohl aber ist ihm mit den «obus couleur de lune» plötzlich das sichtbar vor Augen getreten, was es schon seit je als das eigentliche Wesen der Phantasie dumpf erahnte. Sie sind ihm wie eine in die Luft geworfene flammende Arabeske der Einbildungskraft selber. Wie sollte er da mit den geblendeten Augen noch darüber hinausblicken können? Die Schüsse haben keine wirklichere Absicht mehr, als seine glühende Muse zu werden:

Et de la terrible lueur
Il s'est fait une muse ardente (Cal 139)

*

Der Bann hat sich gelöst. Apollinaire steht nicht mehr auf der Brücke, dem Pont Mirabeau, von dem Strömen gefangen und eingehüllt in eine dunkle Schwermut. Dort hatte er den Refrain gesungen:

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure (Alc 16)

selbst wenn die Stunde schlug, rief sie nicht auf zu irgendeinem Geschehen — wie eben erst noch in Verlaines «Quand sonne l'heure . . .», — sie schlug nur, um in noch mehr Vergänglichkeit zu versinken.

Wie nahe der Mensch selber dem Versinken ist, das mag das Ende der Strophe zeigen, die aus dem «korrekten» «moi je demeure» das «moi» entfalten lässt zu dem blossen «je demeure».

Jetzt aber lässt der Dichter sich nicht mehr von den Wellen der Zeit verschlingen, er sagt auch nicht mehr «je demeure»; er wartet nicht mehr, er geht, baut sein Haus mitten ins Wasser und seine Augen werden selber zu Strömen; wie in dem Chirico gewidmeten phantastischen *Océan de Terre:*

J'ai bâti une maison au milieu de l'Océan (Cal 140)
Ses fenêtres sont les fleuves qui s'écoulent de mes yeux

[1] Marcel Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme*, Corrêa, Paris 1933; p. 265.

Im Delirium des Krieges verwandelt sich sein ganzes Wesen in den Fluss:

J'ai creusé le lit où je coule en me ramifiant en mille
petits fleuves qui vont partout (Cal 147)

Die letzten Gedichte sind oft von einem ungeduldigen Drängen erfüllt, als ginge es darum, voranzueilen, damit die Zeit nicht mehr über ihn wegschwemme, ihm nur das Nach-Sehen lassend; damit am Ende der Bann ihn nicht doch nochmals erfasse:

Allons plus vite nom de Dieu
Allons plus vite (Il y a 85)

Passe mais passe donc
Ne te retourne pas (Il y a 81)

Was der Mal-Aimé einst erlitt, das will er nun selber vollziehen, denn er glaubt nun zu wissen, dass das Leben selbst im Sternzeichen der Untreue geboren sei:

Ecoutez la mer
La mer gémir au loin et crier toute seule
Ma voix fidèle comme l'ombre
Veut enfin être l'ombre de la vie
Veut être ô mer vivante infidèle comme toi (Cal 194)

«vivante» und «infidèle» stehen für ihn beisammen.

So will er auch endlich nicht mehr nur singen, wie die Zeit geht und der Strom: er will auch dieses mitvollziehen, indem er alle Dinge in diese lebendige Zeit hineingibt; denn die Dinge, viele Dinge sind erstarrt, weil ein nur zweckbestimmtes praktisches Tun, oder auch ein kalt begriffliches Denken, sie aus der Zeit hinausstösst in eine tote starre Ewigkeit.

Er tut es in vielerlei Einfällen. *Zone* spielt an verschiedenen Orten auf das Christentum an, für welches Apollinaires Gemüt kindlich offensteht. Aber auch das Christentum scheint ihm stets gefährdet; immer droht es aus dem wirklichen Leben hinwegzugleiten in ein eisiges «Immer-und-Ewig»

C'est le fils pâle et vermeil de la douloureuse mère
C'est l'arbre toujours touffu de toutes les prières

C'est la double potence de l'honneur et de l'éternité
C'est l'étoile à six branches
C'est Dieu qui meurt le vendredi et ressuscite
le dimanche
C'est le Christ qui monte au ciel mieux que les aviateurs
Il détient le record du monde pour la hauteur . . .
Les diables dans les abîmes lèvent la tête pour le
regarder (Alc 9)

mit dem litaneihaften «c'est» wird dieses «Immer-und-Ewig», der Gemeinplatz christlichen Dogmas und christlicher Heiligenbildchen gestempelt; plötzlich aber ändert sich der Ton, die Sprache wird bewegt und aus dem stereotypen Aufzählen erlöst: der Dichter hat eine Vorstellung gefunden – das Flugzeug – welche das Gemüt aller Kinder der Zeit bewegt und damit das Christentum spielerisch liebenswürdig hereinnimmt in den lebendigen Rhythmus seines Jahrhunderts.

[Doch auch das gehört zu der «voix infidèle», dass sie nun die Wunder der Technik nicht verewige und sie auch wieder zu entlassen wisse, wenn ihre Zeit vorbei ist:

O mon amie hâte-toi
Crains qu'un jour un train ne t'émeuve
Plus
Regarde-le plus vite pour toi
Ces chemins de fer qui circulent
Sortiront bientôt de la vie
Ils seront beaux et ridicules (Cal 193)]

Eine Strophe des – früheren – Rosemondeliedes lautet so:

Mais le canal était désert
Le quai aussi et nul ne vit
Comment mes baisers retrouvèrent
Celle à qui j'ai donné ma vie
Un jour pendant plus de deux heures (Alc 104)

«donner sa vie», das ist eine Formel der französischen Sprache, eine trügerische Formel, da sie vorgibt, es gäbe im Leben irgendwo ein Einfürallemal. Apollinaire weiss es anders: er lässt dieses «ma vie» nur gerade solange dauern als ein Vers dauert,

überrascht es dann mit schalkhafter Ironie und setzt es von lauter Zeitbegriffen abhängig, «un jour» «deux heures». Die Epoche des «ewigen Augenblicks», der auf dem Gipfel des Lebens stünde wie ein Monument, Zukunft und Vergangenheit mit seinem Glanz überstrahlend, ist vorbei. Apollinaire liebt überhaupt die Monumente nicht; er stürmt sie mit seiner Beweglichkeit. Wenn in seinem «Roman» *Le poète assassiné* der Dichter als ein Held und Märtyrer der Kunst stirbt und ein Bildhauer aufgefordert wird, ihm ein Denkmal zu errichten, da gräbt dieser in die Erde einen Hohlraum, der den Umriss des Ermordeten hat: damit bleibt es drinnen, in der Erde mit ihren Jahreszeiten und ragt nicht steinern und ewig heraus. So nimmt der Dichter auch dem Eiffelturm das Monumentale, indem seine Phantasie ihn spielend in ein lebendiges Wesen verwandelt, «Bergère ô tour Eiffel».

Vielleicht hat auch niemand die Denkmäler der Sprache, die vollendeten Augenblicke der Dichtung, mit mehr Anmut entthront, als es Apollinaire in einem einzigen Satze tut, wenn er sagt:

Les bons vers immortels s'ennuient patiemment (Alc 16)

sie langweilen sich selber, nicht «dich» oder «mich», sind nur in sich selber gespiegelt, weil im Grunde niemand ins Unsterbliche, Ewige Zugang hat.

Für den Menschen gibt es nur ein ständig erneuertes Aufbrechen in der Zeit, von Stunde zu Stunde, von Tag zu Tag.

Chaque jour
Mon amour
Va vers toi . . . (O A 20)

heisst Apollinaires wirkliches Liebeslied (und nicht «j'ai donné ma vie»). Und so feiert er — in Versen, deren Phantastik an Juan Mirò erinnert — auch an der Sonne dieses Tag-für-Tag

Où l'on tranche la tête au soleil chaque jour
Pour qu'il verse son sang en rayons sur la terre.
(Il y a 60)

Was wäre da nicht sonst noch alles von dem Spiel mit der Sonne zu sagen; sie ist kein Gott mehr, noch ein hohes Gestirn,

vielmehr einbezogen in den Schöpfungsakt als ein schutzbedürftiges Geschöpf, verwundbar wie das Antlitz eines Menschen:

Et les oiseaux protègent de leurs ailes ma face et le soleil (Alc 107)

Ein andermal heisst es so:

Il y vient aussi nos ombres
Que la nuit dissipera
Le soleil qui les rend sombres
Avec elles disparaîtra (Alc 53)

Die Schatten, die vergänglichen, sind es, welche sie mit sich fortnehmen: die Sonne lenkt nicht mehr die Zeit, sie ist in einer kindlichen Vision zu deren Spielball geworden.

Und mit den Sternen geht es nicht anders. Wo die Phantasie des Dichters zu spielen beginnt, da begegnet nicht mehr jener an den sechs Ecken wie festgesteckte Stern — «C'est l'étoile à six branches» — sondern wunderbare Wesen mitten im Strome des Lebens.

Dans l'onde où s'enfoncent les astres (Alc 165)

Da sie nun aber drinnen sind und nicht mehr als «ewige Sterne» am Himmel stehen, können sie auch stets aufbrechen in einem plötzlichen Anfang:

Le galop soudain des étoiles
N'étant que ce qui deviendra (Alc 105)

so vermögen auch die Blumen im Augenblicke wunderbar aufzugehen als eine Gebärde des Wachstums und glühend Farbigwerdens:

Les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes (Alc 14)

und schliesslich kann alles aufflammen in einem plötzlichen Aufbruch:

Tout n'est qu'une flamme rapide (Cal 27)

*

Die Dinge der Welt stehen nicht mehr so fest, wie man bis anhin glaubte. Apollinaire hat sich weit von seinem Herkommen, dem Symbolismus, entfernt.

> La Nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles

sagte Baudelaire in seinen, den Symbolismus weitgehend begründeten *Correspondances*. Die Natur ein Tempel und damit eine geweihte, unantastbare Welt, eine Welt der Sinnbilder, welche die Vorgänge im Inneren ebensosehr verhüllen als sie sie represaentieren. Dem Menschen bleibt davor nur die Rolle des Deutenden.

Darauf antwortet Apollinaire:

> Des bras d'or supportent la vie
> Pénétrez le secret doré
> Tout n'est qu'une flamme rapide (Cal 27)

Die äussere Welt hat nicht mehr die Würde des Symbolischen und damit unbedingt Gültigen; an Stelle des «laisser sortir» steht das ungeduldige «pénétrez». Innere Vorgänge, innere Möglichkeiten des Menschen drängen nach einem unmittelbaren Ausdruck, nach einer nicht mehr mit Symbolen drapierten Sprache. Die Einbildungskraft hat die äussere, seit Jahrhunderten akzeptierte Kontinuität, jene Säulenfolge Baudelaires, durchbrochen und nimmt die Dinge mit in den Aufbruch und Niedergang, in das Drängen und Zögern ihres eigenen Strömens. Darin gleicht Apollinaire den Kubisten, die nach einem eigenen Rhythmus von Farbe und Form die Zeichen der aus allem Pittoresken befreiten Dinge über ihre Leinwand schrieben —, wenn ihm auch die strenge Ordnung, die jene schufen, nicht gelang.

*

Das letzte Zeugnis, das wir von Apollinaire besitzen, ist das epochale Manifest *L'esprit nouveau et les poètes* — eine Selbstbesinnung des Dichters, ein glühendes Bekenntnis zu seiner Zeit und deren Zukunft.

Wer dies etwa mit den Manifesten Bretons vergleicht, den mag es überraschen, wie wenig revolutionär diese Seiten tönen;

sie nehmen das Erbe der Klassik an wie das der Romantik; die ewigen Worte der französischen Kultur, ordre, liberté, bon sens, devoir, sind da zu finden und sind auch gemeint, selbst wenn sie im Vergleich mit Apollinaires späterer Lyrik oft fast wie ein Alibi anmuten. Erst gegen das Ende springt das eigentlich Neue hervor und drückt sich so aus:

Il est tout dans la surprise. L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. La surprise est le plus grand ressort nouveau. C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise que l'esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques et littéraires qui l'on précédé. (E P 391)

«la surprise»: in jeder Zeile kommt es vor, Apollinaire wird nicht müde, das Wort zu wiederholen, wie ein Kind, dem soeben die Silbe eingefallen ist, die ihm wer weiss was für magische Gewalten verleiht. Er denkt auch gar nicht daran, zu erläutern, weshalb dies so sei, derart selbstverständlich ist es ihm, derart tief mit der innersten Wahrheit seines Selbst verbunden. Genau wie im Schützengraben der plötzliche Aufschein der Granaten so sehr eine innerste Absicht erfüllte, dass er darob den Tod, den sie bedeuteten, vergass. Und waren nicht diese ihm schon das Unvermutete, das Plötzliche gewesen, die reine surprise?

Alle Spiele der Phantasie, alle Verkleidungen, jede Mystifikation, die Apollinaires Lebensfreude sich erfand, hat wohl hier ihre Wurzeln. Und es ging darin nicht nur darum, die andern oder sich selbst zu verblüffen. Sondern auch die Zeit. Da es nur Zeit über Zeit gibt und keinen «fond doré» und kein Ewiges, um sich aus ihr zu retten, bleibt nur, dass man das Unerwartete erschafft, das in der Folge der Stunden noch nicht Vorgesehene, die Überraschung. Oder anders: indem der Dichter gleichsam den Zwischenraum zwischen zwei Augenblicken überrascht und ihn mit einem so glühenden Eigenleben erfüllt, dass er in sich selber aufglüht, losgelöst aus der Kette der Stunden, wird für ihn ein Aufschein der Freiheit möglich.

Doch ist ja zwischen allen Augenblicken ein solcher Zwischenraum, und so birgt die Welt unendliche Möglichkeiten, das Wunderbare zu erfinden:

Le moindre fait est pour le poète le postulat, le point de départ d'une immensité inconnue où flambent les feux de joie . . . (E P 393)

Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines
Où le mystère en fleur s'offre à qui veut le cueillir
(Cal 197)

Wir können nicht wissen, wohin das gläubige Suchen nach dem Wunderbaren den Dichter noch geführt hätte. *L'esprit nouveau et les poètes* ist sein Testament geworden.

In aller Dichtung der Nachkriegsjahre finden sich indessen Spuren seines Vermächtnisses; es kamen die Surrealisten, Cocteau und drangen weiter vor in jene «weiten und seltsamen Bereiche», die bald ob einer erkenntnishungrigen Systematik viel von der Liebenswürdigkeit einbüssten, die ihnen in jenem ersten Augenblick der Entdeckung eignete.

Vielleicht ist Apollinaires Kunst selber ein solcher Moment der «surprise», der zwischen den Jahrhunderten, zwischen Symbolismus und Surrealismus aufleuchtete – ein Moment, wo die Einbildungskraft einem Garten gleichen durfte, der in Blüten stand, bevor die Zeit sie wiederum erfasste und in eine schwerere und bewusstere Verbindlichkeit drängte.

ANHANG

Im Text erwähnte Schriften Apollinaires:

Alcools, Poèmes 1898—1913, Gallimard, Paris 1920 (Alc).
Calligrammes, Gallimard, Paris 1925 (Cal).
Ombre de Mon Amour, Poèmes, Cailler, Genève 1948 (OA).
Il y a, Messein, Paris 1925 (Gedichte von 1900—1917).
Vitam impendere Amori, poème: Mercure de France, Paris 1917 (Vi A).
Les Mamelles de Tirésias, éd. du Bélier, Paris 1946.
L'Esprit nouveau et les Poètes, Mercure de France, 1er déc. 1918 (EP).

ZUM PROBLEM DER EPISCHEN INTEGRATION

Von Herman Meyer.

Die literarwissenschaftliche Gestaltungsforschung kommt ohne den Begriff der Ganzheit nicht aus. Denn ob dieser Begriff nun ausdrücklich Verwendung findet, stillschweigend vorausgesetzt wird oder schliesslich nur halb bewusst vorschwebt: in all diesen Fällen gibt er doch den letzten Leitbegriff und Masstab her, durch welchen bestimmt wird, ob eine Gestalt im prägnanten Sinne der Ästhetik vorliegt. Es ist aber leichter, die Unentbehrlichkeit dieses Leitbegriffs einzusehen, als den spezifischen Charakter der ästhetischen Ganzheit zu bestimmen. Seit langem, mindestens seit der Goethezeit, stellt sich in der deutschen Ästhetik immer wieder der Vergleich des Kunstwerks mit dem biologischen Organismus ein, wenn man das Wesen dieser Ganzheit beschreiben oder wenigstens suggerieren will. Im Allgemeinen bleibt der Vergleich aber durchaus im freibleibend Metaphorischen stecken und kann keine wissenschaftliche Gültigkeit beanspruchen. Es ist das Verdienst Günther Müllers, dass er den Begriff des Organischen, über diese allgemeine Metaphorik hinaus, in exakterem Sinne der Erforschung der Struktur des literarischen Kunstwerks dienstbar und dadurch erst diskutabel gemacht hat, dass er ihn auf Goethes naturwissenschaftliche Morphologie ausrichtete und die erforderliche Begriffsapparatur von dieser hernahm. [1] Exakt heisst hier zugleich kritisch: denn soll der Vergleich des Kunstwerks mit dem Organismus keine Redefloskel bleiben, so muss ebenso genau festgestellt werden, was das geistgeborene Kunstwerk vom naturhaften Organismus unterscheidet, wie was beide verbindet. Auf diesem Wege ging Goethe selbst voran, indem er auch das Anderssein betonte: «Kunst: eine andere Natur; auch geheimnisvoll, aber verständlicher, denn sie entspringt aus dem Verstande». Auch Günther Müller spricht nicht von Identität, sondern von Analogie oder Homologie. Zu den Aufgaben, die sich aus dieser Fragestellung ergeben, scheint es daher auch und vor allem zu gehören, das *Mass* dieses Andersseins im Einzelnen zu bestimmen. Dazu möchte die folgende Untersuchung beitragen, indem sie die epische Ganzheit ins Auge fasst.

Nach Goethes gern zitiertem Wort gehört es zum Wesen der organischen Ganzheit, «dass in einem organischen Körper alle Teile auf *einen* Teil hinwirken und jeder auf alle wieder seinen Einfluss ausübe».[2] Diese Umschreibung der wechselseitigen Bezogenheit von Teil und Ganzem aufeinander ist geeignet, uns als Heuristikon zu dienen. Lässt sie sich auf die Ganzheit des epischen Kunstwerks anwenden? Hinfällig ist allenfalls das Bedenken, dass die Definition streng genommen für die empirische Gesamtheit oder den empirischen Durchschnitt epischer Kunstwerke nicht zutreffe und höchstens auf einen epischen Idealtypus bezogen werden könnte. Denn der Poetik sei ja das Recht zu einer eidetischen Begriffsbildung zugestanden, die dem Idealtypus den Geltungsrang empirischer Wirklichkeit und sogar einen höheren Rang verleiht, insoweit der Idealtypus den ordnenden Gesichtspunkt der chaotischen Mannigfaltigkeit des Empirischen gegenüber abgibt. Anders aber steht es um das zweite Bedenken: Die im Vergleich mit dem biologischen Organismus völlig andersartige Genese des Kunstwerks bewirkt, dass auch die strukturelle Ganzheit des Ergebnisses dieser Genese andersartig ist. Denn im Organismus ist vom ersten Ursprung her und durch alle Entwicklungsstadien hindurch die wechselseitige Bezogenheit des Ganzen und der Teile aufeinander als strukturbestimmendes Prinzip anwesend; seine Entwicklung (Wachstum) ist ein Fortschreiten vom Einfachen zum Zusammengestellten, wobei jener Wechselbezug sich selbst gleich bleibt. Das Kunstwerk dagegen «wächst» oder «entwickelt sich» nicht im wörtlichen Sinne, sondern es *wird* konzipiert, entwickelt, geformt; im weitesten Sinne: es wird gemacht. Besonders beim epischen Kunstwerk ist es handgreiflich, dass die Genese auch und nicht zuletzt den Charakter eines Fabrikationsprozesses hat. Der Künstler hat einen Rohstoff zu verarbeiten, der aus von Haus aus völlig disparaten Elementen besteht und der ihm aus den verschiedensten Quellen zuströmt: aus der direkten äusseren Lebenserfahrung, aus der indirekten Erfahrung des Hörensagens und der Lektüre, aus den Bezirken des inneren Erlebens und der Phantasie. Aus diesen disparaten Elementen baut er das Kunstwerk auf, das, tatsächlich oder doch intentional, eine in sich beschlossene, selbstgenügsame, totale Welt verkörpert:

nicht in dem Sinne, dass es eine ausserhalb des Werkes liegende totale Wirklichkeit nachahmend abspiegelt, sondern so, dass es selbst eine Wirklichkeit mit Totalitätscharakter *ist*. Die Ganzheit des schliesslichen Ergebnisses kann derjenigen des Organismus in höchstem Masse analog sein, wenn in ihm die genannte wechselseitige Bezogenheit optimal erreicht ist, aber auch dann ist das Kunstwerk noch immer ein Organismus mit einem Körnchen Salz, weil die Hinterherigkeit des Wechselbezuges sein Strukturmerkmal bleibt. Erblicken wir somit im Kunstwerk das Ergebnis eines Fortschreitens von desintegraler Vielheit zu integraler Einheit, so ist der diesem Sachverhalt entsprechende Vorgangsbegriff nicht, wie beim biologischen Organismus, das Wachstum, sondern die Integration. [3]

Der integrative Charakter des epischen Werkes wird uns naturgemäss am leichtesten zum Bewusstsein kommen, wenn wir jene Elemente seiner Struktur betrachten, die von Haus aus am wenigsten episch geartet sind. Welche Elemente sind das? Wohl diejenigen, die das am wenigsten innige Verhältnis zur epischen *Zeit* haben. Denn welche Wendung man der Begriffsbestimmung des Epischen auch geben mag, immer bildet in ihr die Zeit einen grundlegenden Faktor. Und anderseits: wie weit auch der epische Künstler sich von der einfachen chronologischen Reihenfolge erzählter Vorgänge entfernt und wie kühn er auch mit der Zeitform experimentiert, ausschalten kann er die Zeit als solche nie. Epische Kunst spielt sich nicht nur in der Zeit ab insoweit sie, ähnlich wie die Musik, die Zeit braucht, um vorgetragen bzw. gehört oder gelesen zu werden. Sie gestaltet auch die Zeit, in welcher sich die erzählten Vorgänge abspielen. So gesellt sich zur Erzählzeit notwendig die erzählte Zeit. Denn epische Welt ist Welt des Geschehens; das Geschehen wird von der Zeit getragen wie das Schiff vom Strome. Zwar hat man mit Recht bemerkt, dass im Epos die Distanz zur Unmittelbarkeit des Geschehens so gross sein kann, dass die Helden für das Gefühl der Zuhörer nicht altern: «die zeitliche Erstreckung des Geschehens wird belanglos, bleibt äusserliches Akzidenz». [4] Das ist richtig, wenn unter Erstreckung der messbare Abstand zwischen Beginn und Ende des Geschehens verstanden wird. Die objektive Dauer des Geschehens kommt nicht zum Bewusstsein, aber das besagt nicht, dass die

strömende Zeit selbst nicht als Wirklichkeit erfahren würde. Ein treffendes Beispiel sind in dieser Hinsicht *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Es gibt wohl kaum ein episches Werk, das den Zeitstrom so leibhaftig fühlbar macht [5], und dennoch hatte der Dichter selbst von der Gesamtdauer des Geschehens eine unbekümmert-undeutliche Vorstellung.

Welche Elemente des Erzählens haben nun das innigste, welche das lockerste Verhältnis zum epischen Zeitstrom? Es liesse sich, äusserst schematisch freilich, folgende Skala aufstellen. Das innigste Verhältnis weisen wohl jene Stoffteile auf, die schon als Rohstoff Geschehen enthalten, das sich in der Zeit abspielt. Sie haben von Haus aus den epischen Aggregatzustand, wodurch es keiner ausdrücklichen Umsetzung ins Epische bedarf. Die Mitte der Skala dürfte die Welt der ruhenden Gegenstände innehaben. Sie sind im allgemeinen nicht dem epischen Geschehen und in diesem Sinne nicht dem Zeitverlauf unterworfen, aber stehen doch nicht völlig ausserhalb desselben. Wie der vom Strom umspülte Felsen gerade dessen Strömen sichtbarer und fühlbarer macht, so fällt dem ruhenden Gegenstand im epischen Werk die Aufgabe zu, dem Geschehen greifbarere Wirklichkeit zu verleihen. Es ist dazu nicht einmal notwendig, dass das bleibende Ding emphatisch zum Strukturelement der vom Dichter gestifteten Welt gemacht wird, wie es bei Stifter der Fall ist, und noch weniger, dass der einzelne Gegenstand ausdrücklich auf die Handlung bezogen wird, wie etwa in Oscar Wildes *The Picture of Dorian Gray*. Denn der statische Gegenstand hat wenn auch keinen eigentlich epischen Charakter, so doch eine so starke Affinität zum Epischen, dass er sich diesem mühelos assimiliert.

Grundsätzlich anders steht es um solche nachdrücklich ideellen Gehalte, die von Haus aus ausserhalb der Zeit und des Raumes überhaupt, oder doch ausserhalb der zeiträumlichen Begrenzung des betreffenden epischen Werkes stehen. Dies gilt für allgemeine Ideen und Probleme, die den Geist des Dichters beschäftigen und über welche er entweder selbst in seinem Werke Betrachtungen anstellt, oder solche seinen Gestalten in den Mund legt. In beiden Fällen besteht die Gefahr, dass die Aufmerksamkeit des Lesers, indem sie sich auf die überzeitlichen ideellen Inhalte richtet, aus dem epischen

Fluidum losgerissen wird und dass der Leser somit am Vollzug der epischen Haltung gehindert wird.

Durch die weitgehende Verflüchtigung von Weltbild und Weltanschauung ins Ideelle und Abstrakte («Verflüchtigung» natürlich immer vom Epischen aus gesehen) hat diese Gefahr im Laufe der abendländischen Geschichte stark zugenommen. Für Homer etwa bestand sie kaum. Das Wirklichkeitserleben wies keine starke Trennung von Erscheinung und Idee auf, indem im Mythos auch das Ideelle in zeiträumlichem Aggregatzustand erfahren wurde. Der moderne europäische Roman dagegen, sobald er über den rein-tatsächlichen Bericht hinaus auch weltanschauliche Gehalte zu bieten beansprucht, d. h. mindestens seit Cervantes, hat mit dem schwierigen Problem zu ringen, wie jene ausserzeitlichen Gehalte in die zeiträumliche epische Struktur hineingestellt werden können. Erst dann wird die Frage nach der das Epische integrierenden Leistung der ideellen Gehalte dringlich, weil erst dann ein Sprung in einen ganz anderen Aggregatzustand stattfinden muss. Der Dichter muss besondere Mittel anwenden, um diesen Sprung gelingen zu lassen. Am so stark weltanschaulich gefärbten Roman des 18. Jahrhunderts lässt sich besonders gut verfolgen, wie die Dichter dieses Problem zwar sichten, aber es im allgemeinen nur mit halbem Erfolg in Angriff nehmen. Da schaltet etwa Wieland im ersten Teil des *Agathon* ein ganzes Buch von fünf Kapiteln ein, das «Darstellung der Philosophie des Hippias» überschrieben ist und das, genau wie es der akademische Titel verspricht, eine im Grunde herauslösbare philosophische Abhandlung darstellt, die vom Leser eben als Abhandlung und kaum, trotz einiger eingestreuten Vokative, als Gesprächsinhalt der Romangestalten aufgenommen wird. Bei Nicolai, Gellert und vielen andern liesse sich Ähnliches nachweisen.

Das hier gemeinte Problem berührt sich, aber ist keineswegs identisch mit der vielerörterten Frage nach dem Recht des Dichters, in der Ichform dreinzureden und sich an den Leser oder den Romanhelden zu wenden. Es könnte scheinen, als ob diese Einmischung notwendig die Grenzen des Epischen überschritte und die integrale Einheit der jeweiligen epischen Welt zerstörte. Aber dieser Schein wird jetzt wohl allgemein als sol-

cher durchschaut.[6] Allgemein nimmt die Dichtungstheorie das Dreieck von Erzähler, Erzähltem und Hörer- oder Leserschaft als die gegebene epische Ursituation hin, die die Struktur des Erzählens bestimmt und denn auch getrost in der Form der Einmischung zum Ausdruck kommen darf. Dass die jeweils gestiftete epische Welt integral ist, bedeutet noch nicht, dass sie sich ganz vom Erzähler und vom Hörer zu isolieren brauchte. Selbst der objektivistische Homer nennt mit dem ersten Wort seiner *Odyssee* das Objekt, mit dem zweiten das Subjekt des Erzählens. Es gibt aber Grade der Einmischung, Grade vielleicht auch von deren Schicklichkeit. Ist das Epische ein Strom, so soll der Dichter mindestens mit einem Fusse im Wasser stehen. Und dies ist nun wieder dort am schwierigsten, wo ausdrücklich theoretisiert und Weltanschuung verhandelt wird. Mit Recht sagt Robert Petsch vom Hervortreten des Verfassers, dass «ernstgemeinte, theoretische und moralische Erörterungen schon durch ihre «sachgemässe» Ausdrucksform ... und durch die mangelnde Illusion das Gespinst der Muse zu zerreissen drohen».[7] Viel weiter geht R. Koskimies, wo er behauptet, dass die Ansichten des Verfassers in der Epik um so besser am Platze seien, in je populärerer und alltäglicherer Form sie auftreten, und dass subtiles Philosophieren in der Erzählkunst nicht zu Hause sei.[8] Hier ist das Kriterium der Angemessenheit wohl weniger glücklich gewählt. Ausschlaggebend ist nicht der populäre oder subtile Charakter der Erörterung, sondern das Mass, worin sich diese dem Epischen assimiliert. — Es ist dabei von untergeordneter Bedeutung, ob die Erörterung direkt vom Verfasser aus oder sonstwie stattfindet.

Wie das Problem der epischen Integration mittels ausserhalb der zeiträumlichen Begrenzung des Romans liegender geistiger Gehalte sich praktisch auswirkt, soll jetzt an zwei Beispielen gezeigt werden: sehr kurz und teilhaft an Goethes *Wilhelm Meister,* etwas ausführlicher und umfassender an Thomas Manns *Zauberberg.* Beim *Wilhelm Meister* beschränken wir uns auf einen einzigen aufschlussreichen Fall: auf die Einebnung der Betrachtungen über Hamlet ins epische Ganze.

Die Erörterung des Hamlet wird durch die Einführung Shakespeares vorbereitet. Es ist erstaunlich, mit welcher

souveränen Kunst dies ganz allmählich und sozusagen auf leisen Füssen geschieht: ganz kurze Erwähnungen, die noch nichts von direkter Charakteristik enthalten, sondern das noch schemenhafte Phänomen Shakespeare nur noch indirekt anleuchten, indem es sich in der Stellungnahme des Prinzen und Jarnos abspiegelt. (Die allererste Erwähnung Shakespeares geschieht bezeichnenderweise sogar ohne Namensnennung: im Gegensatz zum Prinzen gibt Jarno «den Ungeheuern der englischen Bühne» einen leidenschaftlichen Vorzug.) Darauf wird die mächtige Wirkung Shakespeares auf Wilhelm eben *als Wirkung* gestaltet, als dichter Zauber, der ihn einhüllt. Und als dann endlich die ersten direkt charakterisierenden Worte fallen («Man glaubt vor den aufgeschlagenen ungeheuren Büchern des Schicksals zu stehen, in denen der Sturmwind des bewegtesten Lebens saust und sie mit Gewalt rasch hin und wider blättert»), so hängen sie Wilhelm nicht wie ein Spruchband aus dem Munde, sondern sie zeigen, dass Shakespeare als ein Ferment in seine Existenz eingegangen ist und sein Verhalten bestimmt: «Diese wenigen Blicke, die ich in Shakespeares Welt getan, reizen mich mehr als irgend etwas anders, in der wirklichen Welt schnellere Fortschritte vorwärts zu tun, mich in die Flut der Schicksale zu mischen . . .» [8a]

Der Vergleich der *Theatralischen Sendung* mit den *Lehrjahren* und der Briefwechsel mit Schiller zeigen deutlich, wie bewusst beide mit dem Problem der Integration gerungen haben und welche Verfeinerung der bezüglichen technischen Mittel Goethe erzielt. [9] Dass dabei aber das äussere technische Mittel, die korrekte sachliche Verzahnung, keineswegs ausschlaggebend ist, wird deutlich an der berühmten ersten Hamletcharakteristik. Im Urmeister erfolgt sie, der äusseren Form nach auffällig unvermittelt und herauslösbar, als ein Gedankenreferat, das durch keine einzige verzahnende Einschaltung als solches bezeichnet wird. Aber sie steht in innigem seelischem Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und Folgenden. Das Kapitel (VI, 7) gestaltet den Bericht über Wilhelms einsame Rekonvaleszenz nach dem Räuberüberfall ganz als intime Seelenschilderung. Wilhelm ist stark introvertiert, erfüllt von «zwiespältigem Verlangen», voller Selbstvorwürfe über sein «unverzeihliches Hinschlendern» und dennoch ohne die Kraft,

sich zur Entscheidung aufzuraffen. Das einsame Hamletstudium klingt dermassen mit seiner eigenen Gemütsverfassung zusammen, «dass endlich er und Hamlet eine Person zu werden anfingen». Und dieser Vorbereitung der Hamletcharakteristik entspricht ganz das Ende des Kapitels, wo das Sehnsuchtsmotiv wieder kurz aufklingt, um dann in Mignons Sehnsuchtslied seinen gefühlsdichten Ausklang zu finden. Trotz des Fehlens äusserer Verzahnungsmittel stellt das Kapitel durch den innigen gefühlsmässigen Bezug Wilhelm-Hamlet-Mignon ein köstliches Beispiel epischer Integration eines ideellen Gehalts dar. Die locker gereihten Elemente verleihen einander Tiefe und Fülle, indem sie wie die Glocken eines Glockenspiels in einem Akkord zusammenklingen.

Die Endfassung ist viel reicher an äusserer Verzahnung. Die Hamletstelle ist aus ihrer ursprünglichen Umgebung losgelöst und macht jetzt den Hauptinhalt eines eigenen Kapitels (IV, 3) aus. Das Unvermittelte ist jetzt beseitigt durch die Motivierung, dass Wilhelm seine Gedanken dem Kreise der Schauspieler vorträgt. Neu ist dabei das Element intellektueller Rechenschaft. «Der Schauspieler», so fängt er an, «soll von dem Stücke und von den Ursachen seines Lobes und Tadels Rechenschaft geben können: und wie will er das, wenn er nicht in den Sinn seines Autors, wenn er nicht in die Absichten desselben einzudringen versteht?» Aber gerade durch diese Umsetzung des inneren Monologs in den Vortrag vor einem Publikum und durch die Loslösung aus dem Zusammenhang mit Rekonvaleszenz und Sehnsucht ist der Ton akademisch belehrend geworden, und die gefühlsmässige Integration der ersten Fassung ist ganz verloren gegangen.

Die positive Leistung der Integration im *Wilhelm Meister* wird uns gerade dann besonders deutlich bewusst, wenn wir einen vereinzelten Fall heranziehen, wo sie ausnahmweise einmal nicht gelungen ist. Die letzte grosse Hamletstelle (V, 7) verallgemeinert sich zu einer Begriffsbestimmung der Gattungen Roman und Drama. Sie ist Gesprächsstoff der Schauspieler untereinander. Aber nicht das Gespräch als solches wird wiedergegeben. «Sie sprachen viel herüber und hinüber, und endlich war folgendes ungefähr das Resultat ihrer Unterhaltung.» Und dieses Folgende ist eine richtige theoretische Abhandlung, we-

sentlich vom Verfasser selbst, fast ohne epische Verklammerung mit dem Kontext. Dies ist um so auffälliger, weil gerade diese Stelle eine Schlüsselstellung im Roman innehat: durch die feine Unterscheidung der Gattungen will Goethe sicher nicht nur die strukturelle Eigenart des *Hamlet,* sondern auch die des eigenen Romans erläutern! Diese im *Wilhelm Meister* nur am Rande auftauchende Möglichkeit, dass das Werk seine eigene Struktur kommentiert, wird uns beim *Zauberberg* ausführlicher zu beschäftigen haben.

Die Frage, ob und inwieweit die theoretische Reflexion in den epischen Aggregatzustand umgesetzt wird und dadurch zur Integration des Romanganzen beiträgt, ist für den *Zauberberg* (wie für Thomas Manns späteres Romanwerk überhaupt) ungleich dringlicher als für den *Wilhelm Meister,* so sehr selbst, dass sie bestimmend ist für die ästhetische Bewertung dieses Werkes. Immer wieder hat man es Thomas Mann ja zum Vorwurf gemacht, dass er die epische Form dazu missbrauche, weltanschauliche Probleme zu wälzen und Ideologie zu verzapfen. Seine Romankunst wäre im Grunde keine echte Epik, sondern getarnter Essayismus. Dieser Vorwurf lässt sich natürlich nicht durch blosse Beteuerung des Gegenteils entkräften. Denn tatsächlich ist der Umfang der ideologischen Reflexion und Diskussion in all seinen Romanen vom Zauberberg an verblüffend gross. Die Antwort kann nur gefunden werden durch eine Analyse, die fragt, was die theoretisierenden Teile strukturell *leisten.* Dabei genügt es selbstverständlich nicht, zu zeigen, dass diese Teile im gesamten Gehalt des Werkes eine verantwortete Rolle spielen. Ihre Leistung soll auch daraufhin untersucht werden, ob und wie sie am Aufbau der Romangestalt strukturellen Anteil haben. Dieser Frage wollen wir für den *Zauberberg* nachgehen.

Das Theoretisieren tritt hauptsächlich in zweierlei Form auf: als Gesprächsinhalt und als reflektierende Einmischung des Verfassers. Über die Gespräche wollen wir uns kurz fassen und uns auf die für unseren Zweck ja aufschlussreichsten Auseinandersetzungen zwischen den ideologischen Streithähnen Settembrini und Naphta beschränken.[10] Es ist dreierlei hervorzuheben, wodurch Thomas Mann in der Wiedergabe des breiten Geredes über Gesundheit und Krankheit, Prügelpön und Lei-

chenverbrennung, Folter und Todesstrafe im Abschnitt «Operationes spirituales», der den Zentralkörper dieser Gespräche darstellt, sowohl die dem Epischen tödliche Blässe blosser Gedanklichkeit, wie auch ein allzu dramatisches Herausspringen des Gesprächs aus dem epischen Strome vermeidet. Erstens dadurch, dass das Hic et nunc der Gesprächssituation und die seelische Konstellation der Teilnehmer untereinander fortwährend gegenwärtig bleibt. Die Gesprächsinhalte erscheinen dadurch unter mehreren Perspektiven, dass die Aussage einer Person durch das Bewusstseinsmedium einer anderen hindurchgeht. Die Gesprächspartner sind symmetrisch geordnet, wobei die Abstufung nach intellektuellen Ebenen massgebend ist. Naphta und Settembrini, mit allen Wassern streitbarer Dialektik gewaschen, sind einander ebenbürtig; Ferge und Wehsal können gar nicht mitkommen, aber beleben das Gespräch gerade durch ihr Nichtverstehen und die sich daraus ergebenden humoristischen Kurzschlüsse; der «einfache», aber «verschlagene» Hans Castorp hält die Mittelebene ein. Er ist Schüler, aber er hat Fingerspitzengefühl, wie er die beiden Lehrer gegeneinander ausspielen kann. Als Zweites drängt sich auf, dass nicht der explizite Gesprächsinhalt das tiefste Anliegen der beiden Rivalen ist, sondern durch diesen hindurch der Kampf um Hans Castorps Seele. So tut sich hinter dem Vordergrund disparater Einzelmeinungen eine durchgehende Zielstrebigkeit auf, die ganz im Romangeschehen verhaftet ist. Als Drittes soll beachtet werden, was die sprachliche Form der Gesprächswiedergabe für die epische Einebnung leistet. In den *Buddenbrooks* war das Hauptverfahren: szenische Wiedergabe des gesprochenen Wortes in der direkten Rede, auf sehr kurzer Strecke abwechselnd mit epischer Beschreibung. Dieses szenische Verfahren würde bei den viel längeren Gesprächen des *Zauberberg* die epische Form sprengen. Deshalb greift der Dichter zu einer Abwechslung von direkter und indirekter Gesprächswiedergabe. Der Verlauf dieser Abwechslung ist nicht wahllos, sondern zeigt eine sich durch das ganze Werk hindurchziehende Kurve, wenn man die Gesamtheit der Gespräche zwischen Settembrini und Naphta in Betracht zieht. Das erste grosse Gespräch im Abschnitt «Noch jemand» weist nur direkte Rede auf. Im wuchtigen Mittelteil «Operationes spiri-

tuales» aber ist die Gesprächsgestaltung viel stärker episiert: nur selten und auf kurzen Strecken treten direkte und erlebte Rede auf, während die Hauptmasse in die indirekte Rede eingeschmolzen ist, die indessen eine der Schulgrammatik ganz unbekannte Schmeidigung und Verlebendigung erfährt. Im Schlussgespräch in «Die grosse Gereiztheit» biegt die Kurve zurück: Naphtas haltloser Monolog verläuft noch in indirekter Rede, aber diese geht auf dem dramatischen Höhepunkt der Beleidigung Naphtas durch Settembrini und der Herausforderung zum Duell in stark szenische direkte Rede über. Diese subtil dosierte Episierung des Gesprächs durch die Sprachform liesse sich auch an vielen anderen Stellen im *Zauberberg* nachweisen.

In Betreff der reflektierenden Einmischung des Verfassers soll zweierlei unterschieden werden. In vielen Fällen bleibt sie nach Umfang und Gewicht verhältnismässig bescheiden und entfernt sich nicht allzusehr von jener Wendung an den Helden oder an den geneigten Leser, die uns aus englischer und deutscher Erzählkunst seit dem 18. Jahrhundert vertraut ist. Sie wird, wie wir schon sahen, allgemein als zulässig angesehen und braucht auch uns nicht zu beunruhigen. Nur kurz sei daher angedeutet, worin im *Zauberberg* der eigene Ton und die eigene Funktion dieser bescheidenen Einmischung besteht. Denn hierin hebt sie sich ab vom in älterer Erzählkunst Üblichen, das sich gut am *Wilhelm Meister* ablesen lässt. Dieser kennt drei Arten der Einmischung: die Bekundung des Gefühlsanteils des Dichters durch den emphatischen Ausruf; die allgemeine Sentenz, die dann ihre Anwendung auf den speziellen im Roman vorliegenden Fall findet; die ausdrückliche Regiebemerkung, wodurch der Dichter den Leser sozusagen an der Hand nimmt und auf den Schauplatz der Handlung oder von diesem weg führt. (Beispiele: «O dass ein solcher Augenblick nicht ewig währen kann!»; «Wenn die erste Liebe, wie ich allgemein behaupten höre, das Schönste ist, was ein Herz früher oder später empfinden kann, so müssen wir unsern Helden preisen,» . . .; «Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein.») All diese drei Arten kommen im *Zauberberg* vor, aber verschwindend wenig. Das Hauptkontingent stellen Fälle wie

folgender: «Es will nachgetragen sein, dass Hans Castorps innere Beziehungen zu der Patientin vom guten Russentisch, die Teilnahme seiner Sinne und seines bescheidenen Geistes an ihrer mittelgrossen, weich schleichenden, kirgisenäugigen Person, kurzum seine Verliebtheit (das Wort habe statt, obgleich es ein Wort von ‚unten', ein Wort der Ebene ist und die Vorstellung erwecken könnte, als sei das Liedchen ‚Wie berührt mich wundersam' hier irgendwie anwendbar gewesen) — während seiner Zurückgezogenheit sehr starke Fortschritte gemacht hatte.» Der Sinn solcher Einmischung ist, dass der Leser die fortschreitende begriffliche Präzisierung eines Tatbestandes (hier: Hans Castorps Verliebtheit) aktiv mitmacht. Dieses Grundschema gestattet viele Abwandlungen: der Dichter rechtfertigt den einmal gefundenen Ausdruck, oder er verwirft ihn und sucht einen besseren; er wiegt die Intensität desselben ab und mindert oder steigert diese durch seinen Kommentar. Die eigentümliche Aktivität, wozu der Leser solchermassen angehalten wird, ist intellektueller Art, ein besonnenes Mitprüfen der gestalterischen Verwirklichung des intendierten Gehalts.

Dies gibt uns den Schlüssel in die Hand zum Verständnis der längeren reflektierenden Einschaltungen, die sich zu theoretischen Exkursen ausweiten und im Gegensatz zu den soeben behandelten so besonders danach angetan zu sein scheinen, das Stirnerunzeln der Kunstrichter zu erregen. Ihnen müssen wir erhöhte Aufmerksamkeit zuwenden. Denn hier vor allem wird die Frage laut, ob das Theoretisieren nicht aus dem Epischen herausfällt, ob nicht «das Gespinst der Muse zerrissen wird».

Diese Exkurse, drei an der Zahl, handeln sämtlich von der *Zeit*. Thomas Mann bezeichnet den *Zauberberg* als einen «Zeitroman» in «eigentümlich träumerischem Doppelsinn». Die erste Nuance dieses Doppelsinns ist deutlich: Das Geschehen auf dem beschränkten Davoser Schauplatz symbolisiert das grössere Weltgeschehen einer bestimmten geschichtlichen Zeitspanne. Hintergründiger ist die zweite Nuance: ein Zeitroman, weil in ihm die Zeit nicht nur, was normaliter der Fall ist, das Element der Erzählung, sondern auch das Objekt der Erzählung darstellt. Der Dichter will «die Zeit erzählen». «Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne,

nur aufgeworfen, um zu gestehen, dass wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.» Aber gleich vorher hat er es geradezu «ein närrisches Unterfangen» genannt, die Zeit als solche erzählen zu wollen. «Eine Erzählung, die ginge: ‚Die Zeit verfloss, sie zerrann, es strömte die Zeit' und so immer fort, – das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen. Es wäre, als wollte man hirnverbrannterweise eine Stunde lang ein und denselben Ton oder Akkord aushalten und das – für Musik ausgeben.» Die Lösung dieses Widerspruchs muss wohl in folgender Richtung gesucht werden. Dem Dichter ist die Zeit zu einem beunruhigenden Problem geworden. Eine heikle Sachlage, die ihm als Epiker katastrophal werden könnte. Denn die Zeit ist das Grundelement der Epik; wird ihre im naiven Bewusstsein gegebene solide Realität angezweifelt, so rutscht dem Epiker der Boden unter den Füssen weg. Aber nun weiter künstlerisch vorzugehen, *als ob* die naiv erlebte Zeit ihm noch das tragende Fundament seiner epischen Kunst wäre, wie es etwa noch in den *Buddenbrooks* der Fall war, das ergäbe nur schlaffe Unwahrhaftigkeit. Es bleibt da nichts übrig, als dem neuen, problematischen Zeiterlebnis auf den Grund zu gehen und dieses in Gehalt und Gestalt des Kunstwerks eingehen zu lassen. Diesen Weg wählt Thomas Mann im *Zauberberg,* und dies nennt er abkürzenderweise «die Zeit erzählen». Wir wollen sehen, was die genannten Exkurse hierzu beitragen.

Sie eröffnen die drei letzten Kapitel, stehen also an morphologisch bedeutsamer Stelle, und weisen einen engen gedanklichen Zusammenhang auf. Der erste Exkurs geht aus von der Divergenz zwischen dem subjektiven Zeiterlebnis und der objektiv messbaren Zeitdauer. Diese Divergenz gibt den Rechtfertigungsgrund für eine scheinbare Unebenheit im Aufbau des Romans ab; der Bericht über die bisher verlaufene kurze Zeitstrecke von drei Wochen hat «Räume und Zeitmengen» verschlungen (dreihundert Seiten; vier von den insgesamt sieben Kapiteln!), während die nächsten drei Wochen im Nu «hinter uns gebracht und beigesetzt» sein werden. Dies entspreche aber «den Gesetzen des Erzählens und Zuhörens», nach denen dem Leser die Zeit genau so lang oder so kurz werden soll wie dem Helden der Geschichte. Dann aber spitzt sich die-

ser allgemeine Gedanke unversehens dahin zu, dass die fortschreitende Zeit im subjektiven Erleben des bettlägerigen Kranken ihren Fortschrittscharakter verliert und zum Punkt, zum ewigen Einerlei, zusammenschrumpft. «Man bringt dir die Mittagssuppe, wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weisst nicht, wie und woher; du schwindelst, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt.» Von einem andern Ausgangspunkt aus steuert der zweite Exkurs auf dasselbe Ergebnis los. Die Zeit zeitige Veränderung, Bewegung. An der Bewegung aber messe man die Zeit, und zwar an der kreisförmigen Bewegung, die fast ebensogut Ruhe und Stillstand genannt werden könne. Auch hier die Schlussfolgerung: die Zeit ist ein Stillstand, ein ewig stehendes Jetzt. – Diese zwei Exkurse sind noch knapp gehalten – sie umfassen je nur eine bis anderthalbe Seite – und bilden den Vorklang des längeren Exkurses am Anfang des Schlusskapitels, das einen selbständigen Abschnitt mit eigenem Titel («Strandspaziergang») ausmacht. Auch hier der nämliche Gedankenverlauf. Den Anfang machen die schon gestreiften, gerade für unsere Untersuchung so richtunggebenden Erwägungen über die zweierlei Zeit, deren sich die Erzählkunst bedient: die «musikalisch-reale» ihres Ablaufs und die «perspektivische» des in ihr erzählten Inhalts. Aber dann stellt sich wieder, jetzt in viel reicherer Instrumentierung und in lyrischer Bewegtheit, der Gedanke von der Aufhebung der Zeit ein. Machtvoll evoziert die Schilderung des einsamen Strandspaziergangs, wie in der gewaltigen Monotonie der Natur die Distanzen von Zeit und Raum zusammenstürzen und zur schwindligen Einerleiheit verschwimmen. «Die Lehrer des Mittelalters wollten wissen, die Zeit sei eine Illusion, ihr Ablauf in Ursächlichkeit und Folge nur das Ergebnis einer Vorrichtung unserer Sinne und das wahre Sein der Dinge ein stehendes Jetzt. War er am Meere spaziert, der Doktor, der diesen Gedanken zuerst empfing, – die schwache Bitternis der Ewigkeit auf seinen Lippen?»

Wir sehen: zwangsmässig mündet die Betrachtung immer

wieder in den einen Gedanken der Irrealität des Zeitverlaufs. Diese ist offenbar das Grunderlebnis, das andere eher ein spielerisches Drum und Dran. Aber doch: bei diesen Gedanken kann der Dichter sich nicht beruhigen. Er empfindet sie als «Ferienlizenzen», «Phantasien der Lebensmusse», als metaphysische, aber unsittliche Verführung. Und so stemmt er ihnen am Schluss des letzten Exkurses die entgegengesetzte Auffassung der Zeit entgegen: die Zeit als das Element, worin der unterm Appell des «Lebensbefehls» stehende Mensch sich zu bewähren hat; als das Pfund, womit er wuchern muss; jene Zeitauffassung, die dem alten Goethe den Spruch eingab:

> Mein Erbteil, wie herrlich, weit und breit!
> Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.

Fasst man diese Reflexionen über die Zeit als theoretische Abhandlung auf und beurteilt man sie nur nach ihrem philosophischen Wert, so wird man sie vielleicht nicht einmal allzu bedeutend finden. Es wäre ein Leichtes, sie als ein Gemisch aus Schopenhauerschen und Bergsonschen Elementen zu «entlarven» und abzutun. Aber dieser Gesichtspunkt würde ihnen grundsätzlich nicht gerecht. Was vorliegt ist eben nicht eine philosophische Abhandlung, sondern ein episches Werk. Deshalb haben wir zu fragen: welchen funktionalen Wert haben diese Reflexionen im Werk, was tragen sie zur gehaltlich-gestaltlichen Integration seiner epischen Ganzheit bei?

Ihr enger Zusammenhang mit dem gesamten *Gehalt* des Romans ist durchsichtig genug. Weist das ganze Werk doch ein dichtes Gewebe von kleinen Zügen auf, die irgendwie die Irrealität der Zeit betonen und die dafür sorgen, dass die Zeit, paradoxerweise gerade durch ihren unheimlich irrealen Charakter, zur tätigen Mitspielerin, ja zur Hauptspielerin wird. Dabei funktionieren diese Züge auch in einem umfassenderen gehaltlichen Schema, das polärer Art ist. Der Bildungsgang Hans Castorps verläuft in einer steten Spannung zwischen zwei gegensätzlichen geistigen Bereichen, die sich, es sei hier nur stichwortartig angedeutet, zueinander verhalten als Nächtlichkeit und Tageshelle, Krankheit und Gesundheit, Ausschweifung und Pflicht, Madame Chauchat und Settembrini. Von die-

ser umfassenden Polarität ist diejenige des metaphysischen und des ethischen Zeiterlebens eine Spezifikation.

Interessanter ist es aber, zu beobachten, wie die gehaltliche Problematik des Zeiterlebens ihren genauen Niederschlag in der *Gestalt* des Romans findet, bis in die quantitative Proportion seiner Teile. Lässt die Gestalt des *Zauberbergs* sich aus einem bewussten Formwillen erklären, und ist es gelungen, diesen Willen zu verwirklichen? Die Frage scheint heikel genug zu sein. Charles Neider [11] weist, trotz gewisser Übertreibungen, überzeugend die grosse Bedeutung der Siebenzahl im Zauberberg nach, aber gerade für die Gliederung des Romans erweist sich ihre Geltung doch als ziemlich beschränkt. Und wenn Louis Erlacher in seiner Dissertation über Thomas Manns Romantechnik [12] im *Zauberberg* «einen klaren Formwillen» erkennen will, so bleibt das eine etwas leere Behauptung, der die Tatsachen kläglich zu widersprechen scheinen. Denn gerade das quantitative Verhältnis der Teile untereinander sieht hier auf den ersten Blick einfach chaotisch aus. Es gibt hier Kapitel, die noch keine 30 Seiten, und solche, die mehr als 300 Seiten zählen; eins umfasst einen einzigen Tag, ein anderes mehr als fünf Jahre (von insgesamt sieben!) an erzähltem Inhalt. Gerade zur Zeit, da Thomas Mann am *Zauberberg* arbeitet, rühmt er seinen eigenen Werken nach, dass sie immer «gute Partituren» gewesen seien. Darf das vom Zauberberg auch gesagt werden? Zunächst enthüllt sich unserem Blick nur ein «beau désordre»!

Betrachten wir aber den Umfang dieser so auffällig ungleichmässigen Kapitel in ihrer Reihenfolge, so macht sich ein gewisses Ordnungsprinzip schon leise spürbar. Die Seitenzahl der sieben einzelnen Kapitel beträgt 26, 30, 90, 150, 270, 325, 395. Die ersten vier Kapitel zeigen eine stetige Zunahme und haben zusammen den Umfang der drei einzelnen letzten Kapitel (um 300 Seiten). Bildlich gesprochen: ein Anstieg in den vier ersten Kapiteln, dann eine Hochebene. Jedenfalls liegt eine deutliche Zäsur zwischen dem vierten und dem fünften Kapitel.

Dem entspricht genau eine grosse inhaltliche Zäsur. In den ersten vier Kapiteln ist Hans Castorp in Davos noch zu Gast, er glaubt eine «Stippvisite» zu machen; im fünften wird er zum Patienten, der sich vom Flachland und dessen solider Zeit-

messung innerlich immer mehr loslöst. Erst jetzt fängt die von Settembrini «barbarisch» gescholtene «grosszügige Zeitwirtschaft» an. Er rechnet nicht mehr nach Stunden und Tagen, sondern nach Monaten und Jahren, und schliesslich rechnet er überhaupt nicht mehr. Dieses Wachsen der inneren Zeitmasse findet seine genaue Entsprechung in der Zunahme der äusseren Masse der erzählzeitlichen Einheiten, der Kapitel.

Noch evidenter wird es, dass die Gestalt hier strukturierter Gehalt ist, wenn wir das variable Verhältnis der nach der Seitenzahl zu bemessenden Erzählzeit zum Umfang der in ihr erzählten Zeit betrachten. Dass der Dichter hier bewusst ponderiert, wird uns schon nahegelegt durch die Tatsache, dass er uns zweimal den Schlüssel zum Verständnis dieser Variabilität in die Hand drückt. Während der Exkurs im fünften Kapitel sie durch den Unterschied zwischen subjektiv erlebter und objektiv gemessener Zeit begründet, werden im letzten Exkurs die verschiedenen Möglichkeiten erwogen: die Erzählzeit kann länger als, ebenso lang wie und (dies das Normale) kürzer als die Erzählzeit sein. All diese drei Möglichkeiten werden im Roman selbst verwirklicht. Im ersten und dritten Kapitel (das zweite muss hier, als Rückblick in die Vorvergangenheit, ausser Betracht bleiben) braucht das Erzählen, wenn wir es uns mündlich denken, ungefähr ebensoviel Zeit wie das in ihm erzählte Geschehen, und streckenweise sogar etwas mehr. Von da an aber nimmt der Umfang der erzählten Zeit im Verhältnis zur Erzählzeit stetig zu, was aus folgender Zahlenreihe erhellt, wo hinter der Seitenzahl zwischen Klammern die jeweils verstrichene Tageszahl verzeichnet wird: 120 (2), 270 (21), 550 (210), 870 (850), 1170 (2550). (Die Tageszahl ist für die früheren Teile genau, für die späteren annäherungsweise angegeben; dies findet im folgenden seine Erklärung.) Macht man eine graphische Vorstellung, wo die horizontale Achse die Seiten- und die vertikale Achse die Tageszahl vorstellt, so ergibt sich als resultante eine *stetig* steiler werdende Kurve. Der im Fortschreiten der Erzählung stattfindende gehaltliche Wandel im Zeiterleben des Helden, nach dem die Zeit immer mehr «ins Rollen kommt», immer mehr «holter di polter» und «husch husch» geht, findet, wie diese Statistik erhärtet, in der Zeitgestaltung ihre gestaltliche Entsprechung.

Dennoch würden diese quantitativen Verhältnisse vielleicht ästhetisch wirkungslos bleiben, wenn sie nicht durch ein drittes Element der Zeitgestaltung unterstützt würden, nämlich durch die Art und Weise der Datierung, der Fixierung der Kalenderzeit. Der Unterschied mit den *Buddenbrooks* ist auffällig. Dort ist die Zeitrechnung vom Anfang bis zum Ende, 42 Jahre lang, von chronikalischer Exaktheit. Den *Zauberberg* dagegen eröffnet Thomas Mann mit einem «Vorsatz», der der Geschichte, obgleich sie sich doch in der damals jüngsten Vergangenheit abspielt, eine fast mythische Unzeitlichkeit zuschreibt. Sie sei «ganz mit historischem Edelrost überzogen», «älter als ihre Jahre», «in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen». Die *Buddenbrooks* fangen mit einer genauen Datierung an, der *Zauberberg* mit einem märchenhaft aoristischen Es war einmal. Nur von hinten nach vorn lässt sich das Anfangsjahr 1907 errechnen. (Der merkwürdige Umstand, dass sich in diesem modernen Zivilisationsroman schon die mythische Zeitform des Josephromans anbahnt, kann hier nur angedeutet werden.) Weiter ist der Wandel in dem *Masse* der Zeitfixierung zu beachten. Auch in dieser Hinsicht liegt der stärkste Übergang dort, wo Hans Castorp vom Feriengast zum Patienten wird. Vor dieser Zäsur herrscht genaue Zeitmessung, der Leser weiss zwar keine Jahreszahl, aber wohl, wieviel Zeit seit dem Anfang der Romanhandlung verstrichen ist. Danach aber verwischt der Dichter die Kalenderzeit sorgfältig, und zwar in genau berechneter Abstufung. Das fünfte und sechste Kapitel weisen noch versteckte Datierungen auf. Der Leser kann sie allenfalls mühsam zusammensuchen und den Zeitpunkt von Joachims Tode am Ende des sechsten Kapitels errechnen. Dieser Joachim nun bedeutete das letzte Band, das Hans Castorp mit der geistigen Solidität des Flachlands verband. Von da an eliminiert der Dichter nicht nur jede Möglichkeit der Zeiterrechnung, sondern auch sorgt er durch viele kleine Drücker dafür, dass der Leser sich dessen bewusst wird und am immer schwindligeren Zeitempfinden teilhat. Dies alles bewirkt, dass auch dem Leser diese sieben Jahre im Zauberberg zu einem «Lastertraum ohne Opium und Haschisch» werden.

In dreifacher Hinsicht also, in der Variierung des Umfangs

der Kapitel, in der Dosierung des Verhältnisses der Erzählzeit zur erzählten Zeit, und schliesslich in der Abstufung der Zeitfixierung, finden die scheinbar so unorganisch ausserhalb des epischen Ganzen stehenden theoretischen Erörterungen über die Zeit ihre Entsprechung in der Romangestalt und tragen sie zur Integration derselben bei. Und das heisst letzten Endes, dass sie selbst in die vorliegende epische Ganzheit hineingehören. Denn zum Wesen dieser Ganzheit gehört es, dass auch der Leser die vom Dichter gestiftete integrale Welt von sich aus aufbaut, und dies wird in unserem Falle bedingt durch die Weise, wie der Dichter ihm dabei auf die Sprünge hilft. Die epische Haltung, die der Leser als die dem Werke angemessene verwirklichen soll, ist nicht nur eine rauschhafte, sondern der Rausch, überwacht von heller Besonnenheit und kritischem Erkenntniswillen. Rausch und Helle: dieser Polarität entspricht nicht nur der Gehalt, sondern auch die breit und scheinbar zügellos sich ausdehnende, in Wirklichkeit rational gebändigte Gestalt des *Zauberberg*.

ANMERKUNGEN:

[1] Günther Müller, *Die Gestaltfrage in der Literaturwissenschaft und Goethes Morphologie*, Halle 1944. Vgl. auch vom selben Vf.: *Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst*, Antrittsvorlesung, Bonn 1947; *Erzählzeit und erzählte Zeit*, in der Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen 1948; *Gestaltung-Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren*, Halle 1948, und meine Rezension im *Museum* 55 (1950), S. 29—31. Auf diese Schriften, mit deren Fragestellung sich die meinige eng berührt, aber auf die ich nicht im Einzelnen Bezug nehmen konnte, sei hier ein für allemal nachdrücklich hingewiesen.

[2] Jub. Ausg. 39, 163.

[3] Diese Verwendung des Begriffes Integration weicht ab von derjenigen bei Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, S. XII u. ö. Für ihn handelt es sich darum, dass der *Mensch*, sowohl der Dichter wie der Leser, *sich* in der Gestaltung, resp. Auffassung des Werkes integriert. Ein Gesichtspunkt, dessen Bedeutsamkeit keineswegs geleugnet sei. Nur soll u. E. die Frage nach der integralen Einheit des Kunstwerks selbst vorhergehen. Der Begriff der Integration liegt bei Petsch gleichsam ein Stockwerk höher als bei mir.

[4] Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern 1948, S. 206.

[5] Vgl. Günther Müllers ausgezeichnete Analyse in *Gestaltung-Umgestaltung*.

[6] Vgl. John R. Frey, *Author-Intrusion in the Narrative: German Theory and some Modern Examples. Germanic Review* 23 (1948), S. 247 ff.

[7] Robert Petsch, *Wesen und Formen der Erzählkunst*, S. 59.

[8] R. Koskimies, *Theorie des Romans,* Helsinki 1936, S. 121 f.

[8a] *Wilhelm Meisters Lehrjahre* III, 11; Jub. Ausg. 17, 221 f.

[9] Vgl. Schillers treffende Ratschläge am 22. Februar 1795: „Übrigens habe ich bei'm zweiten Durchlesen wieder neues Vergnügen über die unendliche Wahrheit der Schilderungen und über die treffliche Entwicklung des ‚Hamlet' empfunden. Was die letztere betrifft, so wünsche ich, bloss in Rücksicht auf die Verkettung des Ganzen und der Mannigfaltigkeit wegen, die sonst in einem so hohen Grade behauptet worden ist, dass diese Materie nicht so unmittelbar hintereinander vorgetragen, sondern wenn es anginge, durch einige bedeutende Zwischenumstände hätte unterbrochen werden können. Bei der ersten Zusammenkunft mit Serlo kommt sie zu schnell wieder auf's Tapet und nachher im Zimmer Aureliens gleich wieder. Indess sind dies Kleinigkeiten, die dem Leser gar nicht auffallen würden, wenn Sie ihm nicht selbst durch alles Vorhergehende die Erwartung der höchsten Varietät beigebracht hätten."

[10] Jean Fougère, *Thomas Mann ou la séduction de la mort,* Paris 1947: «On peut regretter que le roman se nourrisse trop de leurs échanges. . . . Ils nuisent sûrement à la pureté artistique du roman.» Diese unverbindliche Behauptung nur als ein Beispiel für viele.

[11] Charles Neider, *The Stature of Thomas Mann,* New York 1947, S. 340 ff.

[12] Louis Erlacher, *Untersuchungen zur Romantechnik Thomas Manns.* Diss. Basel, 1932.

CHRONIK

HUGO FRIEDRICH, MONTAIGNE. A. Francke AG. Verlag, Bern.

Ein Buch, welches das Verständnis von Montaigne zu erschliessen unternimmt, ist schon an sich eine wichtige Aufgabe. Die anscheinend planlose, wuchernde, mit Zitaten überladene Art von Montaignes Stil lässt sein eigentliches und im Grunde wohlumrissenes Wesen dem unvermittelt herantretenden Leser nicht so leicht deutlich werden. Die üblichen Auswahlen, die aus diesem Wildwuchs einige Blüten herauspflücken, sind gerade darum bedenklich. Aber auch mit der *Aufzeigung* des Ganzen, das dahintersteht, ist schon alsbald die Gefahr einer tiefen Verfälschung gegeben. Montaigne *sieht* kein Ganzes, wie er selber sagt, und *will* kein Ganzes. Jede rundende Gesamtdeutung drängt ihn in die Richtung, die entgegengesetzt ist zu der, welche er selbst wollte. Wenn er das Losgelöste, Einheitslose, Grundsatzlose, ja Widersinnige als seinen Zielpunkt bezeichnet, so nicht zuletzt darum, weil er nicht in die Systematik verfallen will, die mit jedem übergreifenden Sinn-Gesichtspunkt sofort gegeben ist. Trotzdem lebt auch solche Gestaltung im Masse, wie sie eben *sinnvolle* Gestaltung ist, vom Positiven und nicht vom Negativen. Aber das einzelne Positive, das solche Gestaltung erst trägt, lebt selber weitgehend davon, dass es nicht systematisch gedacht noch namhaft gemacht und als solches damit vom System verschlungen wird. Gerade das hat Montaigne mit wachem Instinkt niemals aus den Augen verloren. Man muss sagen, dass Friedrich diesen schwierigen Zusammenhängen ausgezeichnet gerecht wird — ohne dass es selbstverständlich da ganz kompromisslos abginge. Mit leichter Hand, in anmutig schwebender Aquarelltechnik, dennoch mit strenger Bewältigung grossen Stoffes setzt er seinen Gegenstand in Zusammenhänge, die ihn verständlich machen, ohne sein freies Leben einzuengen. Da Friedrich aber sich wünscht, dass seine Darstellung Montaigne «auch den Philosophen noch einmal ans Herz lege und sie einlade, es philosophisch zu deuten, warum er von sich gesagt hat: Ich bin kein Philosoph» (9) — so muss er wohl an die Möglichkeit und Notwendigkeit glauben, auf gewissermassen noch systematischere Weise als er verkürzt das Unsystematische nachzudenken und wiederzusagen; was ja an sich schon Aufgabe und Paradox der Wissenschaft von aller künstlerischen Gestaltung ist. Wir wollen uns also nicht scheuen, über Friedrichs Buch in einer der Philosophie entlehnten Form zu berichten, welche die Grundlinien von Montaignes Wesen, wie sie da ausgezogen werden, nochmals zusammenrafft und auf sich selbst festlegt, in der Hoffnung, dass von da aus

das Lesen des Montaigne-Textes dann selbst desto besser das Gleichgewicht zwischen dem angestrebten Sich-selbst-nicht-gleich-sein und dem gerade darin Sich-selbst-gleich-sein und Sich-selbst-sein des Autors herstellen werde. Und auch darum ist das selbstverständliche Endziel, Kenntnisnahme des besprochenen Textes selbst dem Leser stärker zur Pflicht zu machen, hier noch das unsrige, weil wir nicht bei jedem Satze besonders kenntlich zu machen vermögen, was darin die Montaigne'sche Substanz, was die Friedrich'sche Deutung, und was jene philosophische Schärfung ist, die wir uns selbst gerne zuschrieben. Aber allerdings ist die Meinung, dass der prüfende Leser diese drei Faktoren in Übereinstimmung finden möge.

Um Montaigne geschichtlich zu verstehen, muss man wohl ziemlich weit zurückgehen. Der Rationalismus des griechischen Denkens, der mit geradezu rasender Unumwundenheit vom ersten Augenblicke an das Absolute des Geistes beim Worte nahm und für «Wirklichkeit» nicht einmal ein eigenes Wort besass, verbunden mit morgenländischer Sehnsucht nach dem Göttlich-Absoluten und christlicher Jenseitigkeit, brachte in der Spätantike jene Lage hervor, die das ganze Mittelalter über anhielt: den in gewisser Weise greisenhaften Anspruch, das Absolute auf eine verstandesmässige, verlässliche, ja fast mechanische Weise durch philosophische und Glaubensformeln geben zu können, dem gegenüber dann alles Konkrete, Einzelne, bloss Lebendige, Vordergründliche von schäbiger Unwesentlichkeit wurde. Zweitausend Jahre lang war der ganz geistige Kosmos durchkonstruiert worden nach den einsamen, gefährlich hoch getriebenen Erlebnissen einer Handvoll Mystiker, und nach den Formeln der Rationalisten, die gar kein oder nur ein unbewusstes Leben danebenher hatten. Und drittens waren es die verzweifelten Ausgleichsversuche der Enterbten gewesen, die ihre Entbehrungen nur noch trugen, indem sie ihr Leiden daran ins Absolute emporgepresst hatten und von da aus ins Absolute des Ja schnellen wollten: dieses Rezept hatte alles ruhige, fruchtbare Selbstsein der relativen Dinge zerstört. Es ist klar, dass der mit Ernst ergriffene Gedanke des positiven Absoluten, besonders in äussersten Lagen, eine Lebensmöglichkeit ergibt; aber dadurch wird eben auch das Negative zum Absoluten hinaufgetrieben, und so kommt schliesslich als das Regelmässige des Lebens ein unaufhörliches Sichhindurchzwängen durch die letzten Engpässe des Kampfes zwischen dem absoluten Ja und dem absoluten Nein heraus, und was übrigbleibt, ist eine so schmale und relative Zone des Überlebens vor der Selbsterwürgung, dass der Ertrag dieser atemlos fortgesetzten Selbstüberbietung im Verhältnis zum Anlass wie zu den Mitteln seltsam geringfügig ist. Der Gegendruck, der dem Gedanken des Absoluten alsbald sich entlöst, ist beinahe so

gross wie das positive Ergebnis seines Druckes. Theoretisch hatte die unaufhörliche Selbstübersteigerung der scholastischen Absolutheitsformeln («der überunbekannte Gott» usw.) zu nichts als zu einer wachsenden Auszehrung alles Greif- und Fruchtbaren sowie zu einer existenzlosen Logistik der metaphysischen Begriffe geführt. Nachdem der Spätnominalismus zu einer ersten Untergrundsbewegung gegen die Diktatur des rational Absoluten in theologischen Gebieten geführt hatte, brachte die Renaissance dagegen einen neuen Schub desselben auf weltlichem Gebiet; aber immerhin führte sie auch den Begriff der Natur wieder zu Ehren.

Kann der «natürliche» Mensch gut, schön, anständig leben, wenn es ihm gelingt, den Anspruch des Absoluten sowohl in der Form überheblicher Geistigkeit, wie auch in der einer Sehnsucht des Herzens, und schliesslich in der einer Unersättlichkeit des Triebes und des Verstandes aus seinem Gesichtskreis zu verbannen? Ist es so, dass es gerade darum immer die erste Sache der Priester ist, den natürlichen Menschen in ein negatives Absolutes, das des Sündenbewusstseins, hineinzuspornen, weil es ihn als Unenttäuschten nach dem positiv Absoluten gar nicht verlangt?

An diesem Punkte setzt die Fragestellung Montaignes nach ihrem tieferen Sinne ein; und man kann sagen, dass er der erste war, der mit dem klaren Bewusstsein, der Anspruch des Absoluten sei falsch, unwirksam, zerstörerisch, ein leerer Krampf, sich gegen seine Alleinherrschaft auflehnte. Aber noch mehr. Er wusste auch, dass mit der blossen Auflehnung dem Gesetz des Absoluten nicht entgangen wird, das Relative nicht wiederhergestellt ist. Das Ressentiment des entlaufenen Mönches ist das absolut Unfruchtbare. Wenn das Geschwollene, Wichtigtuerische, tragizistisch Überhitzte der Absolutheitseinstellung hinfällt, bleibt meist nur das Platte und Nichtige übrig. Was half nun Montaigne über diesen toten Punkt hinaus? Es war wohl, soweit sich das Neue in der Geschichte erklären lässt, in erster Linie die zumittst eingeborene Fähigkeit des französischen Volkscharakters, durch eine Art praestabilierter Harmonie das Geistige und das Sinnliche zu vereinigen, ohne dass *auf den Spitzen* dieser Artung das Geistige flach, das Sinnliche ausgehöhlt würde. Dadurch vermag sich dann das Einzelne, Lebensmässige auf der geistigen Ebene zu behaupten, ohne widerspenstig zu werden und damit gerade seinen Bestand zu verlieren. Montaigne weiss sehr genau, wo er steht. Die Logik des Unlogischen ist bei ihm stark; dieses Paradox und sein positiver Sinn ist eben eine völkische Mitgift, die in ihm zum erstenmal ganz zu sich selbst kommt. Dazu gehört aber mehr als ein Naturvorgang. Es gehört dazu die Zucht, nicht im Leiden dann doch zum Absoluten zu flüchten, sondern das Relative

als solches krampflos durchzuleiden. Montaigne will, dass der Mensch das Menschliche erdulde; auch die Angst, aber «tierische» Angst, nicht göttliche Angst. Alles im Leiden soll nur es selbst sein, das und soviel, was es gerade ist; das «eigene» Leiden und nicht eines von Weltentiefe. Montaigne verdankt seinen eigensten Erfahrungen auf diesem Gebiet tiefe anthropologische und physiologische Einsichten. Er weiss, dass dem Leiden, das sich auferlegt, mit möglichst wenig moralisch-metaphysischem Aufwand genuggetan werden muss, weil, wenn man davor flüchtet oder dagegen angeht, man sein eigenes Stemmen und Krampfen nur in das Leiden selbst hineinträgt. Insbesondere der Krankheit gegenüber sind seine Erkenntnisse auf dieser Grundlage hochbeachtlich. Man muss die Krankheiten machen lassen, sie haben ihr eigenes Gesetz, ihren Lebensablauf; man muss sie sanft als die Bedingungen unserer und *je* unserer Lage erleiden, sonst verhaken sie sich bei uns. Auch hier das Gesetz von Druck und Gegendruck, das dem Absoluten für uns innewohnt. Seine eigenen Krankheiten seien nach Art der Tiere, sagt Montaigne, die durch Gewaltsamkeit nur gereizt werden. Überhaupt die Tiere, sie kommen immer wieder als Vorbild. Sie erfüllen jede ihrer Situationen ganz, ohne Unter- und Überschuss; nirgendwo tragen sie das Absolute hinein. Und wieviel glücklicher und fruchtbarer sind sie als wir! Sie gehorchen, sie folgen, sie wollen sich nicht besitzen. Das Absolute kommt vom Ich, das sich absolut setzt und festhält, und dies durch einen entsprechenden Gott noch stützt. Damit ist der ungeheure Gegensatz zur Natur geschaffen, alle lebenden Kräfte sind unterbrochen und verkrampft. Auch was gelingen *könnte,* wird durch die hitzige Willenseinstellung darauf verjagt und verhindert. Demgegenüber weiss Montaigne um die Fähigkeit der einfachen Menschen, zu warten, Geduld zu haben, zu horchen, zu empfangen, sich führen zu lassen, loszulassen, zu ruhen, ja zu sterben, aus einem Gefühl der Ordnung und der geringen eigenen Wichtigkeit heraus. Das öffnet ihm auch als einem der allerersten die Augen für den unersetzlichen Wert der Naturvölker, und entsprechend für die entsetzlichen Schandtaten der europäischen Kolonialpolitik unter dem Beweggrund der unstillbaren Goldgier und der konfessionellen Bekehrungssucht (beides Formen des Absolutheitsgedankens im Menschen). Wir sind ja heute wieder so weit, dass wir sehen, wenn Jahrhunderte an den «Edlen Wilden» glaubten, müsse dem eine Wirklichkeit zugrunde gelegen haben — da die Einsicht des Menschen seither weder schärfer noch ehrlicher geworden ist.

Gerade hier, wo der Gegensatz zum Absoluten am unversöhnlichsten zugespitzt erscheint, ist auch wiederum die Annäherung dazu am grössten. Es ist klar, dass die Haltung, die Montaigne hier vor-

schwebt, nicht einfach eine «natürliche» ist — oder als natürliche eben eine solche, dass in ihr auch das tiefe Vertrauen klar wird, welches das Natürliche zu sich selber, oder zur «Natur» hegt. Es ist darin eine sich selbständig behauptende Vorform des Glaubens, nicht behutsam genug kann das ausgesprochen werden. Und wer vom Glauben etwas versteht, weiss, dass er nicht implizit genug sein kann, um nicht den Gegendruck des Absoluten hervorzurufen. Mit diesem vorsichtigen Hinrühren muss es aber sein Bewenden haben, weiter dürfen die Linien nicht ausgezogen werden. Das Unerkennbare schweigend verehren, dieses Wort des weithin so verwandten Goethe ist hier für die Haltung Montaignes wie auch für unsere Erkenntnis derselben am Platze. Bescheidenheit, Bescheidung, sich nicht tragisch nehmen — aber ohne Bitterkeit und ohne einzuschneiden in die Lebenssubstanz, sondern positiv, aus freundlicher Lebenszuwendung, aus wohlgelaunt lächelndem Misstrauen gegen alles Gewühl, alles Wichtigtun, welches sie sich selbst nicht glaubt: so lässt sich diese Haltung Montaignes umreissen. Es wird auf die letzten Süssigkeiten, die letzten Aufschwünge des Lebens verzichtet — wohlweislich. Was übrig bleibt, ist etwas sehr Unpathetisches, etwas Heiteres und Zuchtvolles, heiter auch aus Zucht und zuchtvoll auch aus Heiterkeit; im Gleichgewicht, aber nicht von jenseits her, auch ohne Knirschen und Drängen der entgegengesetzten Strebungen eines ungeheuren Kräftespiels, sondern lautlos und fast substanziell. Der Mensch ist nicht gewaltig, auch in seinem Unglück nicht. Er wird recht heruntergemacht, aber nicht um ihn in einen Busskrampf, in eine Heilskrisis hineinzutreiben, sondern um ihn mit der allgemeinen Vergänglichkeit und Gebrechlichkeit ehrlich zu versöhnen — um ihm das Absolute, die rationale Vollkommenheitsnorm und ihre Unruhe zu entwurzeln. Er soll ruhig *bleiben*, wie er ist — ruhig in seiner Geringfügigkeit und deren Allgemeinheit geborgen. Wenn alle fallen, fällt niemand. Montaigne habe, sagt Friedrich, eine bestimmte vielumworbene milde Menschlichkeit in das französische Schrifttum recht eigentlich eingeführt.

An der Skepsis Montaignes muss es sich erweisen, ob seine Haltung auf Verneinung, Ressentiment beruht und daher im Letzten unwirksam ist. Friedrich legt schön dar, wie diese Skepsis, auf ihre Etymologie zurückgehend, «Spähen» bedeutet, und wie ihr negativer Sinn sich ausschliesslich gegen absolutistische Verengerungen richtet, durch deren Niederlegung die Bahn frei wird für eine mit theoretischer und praktischer Duldsamkeit aufgenommene, ja leidenschaftlich begrüsste Entrollung der ganzen Breite des Menschlichen, die erst in angstloser Entspannung des ganzen Lebensgefühls und in unbedingter Bejahung des Mannigfaltigen und Grundsatzlosen der einmaligen

Wirklichkeit ermöglicht wird. Man vergleiche die grossartigen Worte von Herder über die Wirkung Montaignes, wie durch ihn das «nordische, angestrengte, bedrückte Leben», «der Zustand eines Taglöhners», «abgespannt, erweitert und milde gemacht wird» (376). Man vergleiche auch die nicht minder grossartige Kennzeichnung, die Montaigne selbst den Menschen zuteil werden lässt, die seiner Entspannung nicht fähig sind (von Friedrich folgendermassen zusammengefasst): «Die Masse der Pflichtfanatiker und Betriebshuber, substanzlos, humorlos, würdelos und beflissen; bar jeder Kunst der Entspannung; was sie sind, sind sie nicht aus sich; erzogen zur Knechtschaft; bei allem dabei, was sie angeht und nicht angeht; Mitläufer der grossen und kleinen Welthändel aus Unfähigkeit, an sich zu halten; das Geschäft um der Geschäftigkeit willen suchend und die Ruhe in der Unruhe; anderen hörig und sich selber zur Last» (310). Montaigne wachsen ganze Welten von Erlebnissen und Einsichten aus seiner Gelassenheit zu. Ganz nebenher entdeckt er den einzig richtigen Gesichtspunkt gegenüber den Ansprüchen des okkulten Gebietes, der den kommenden Jahrhunderten so bitterlich fehlen sollte: nichts von vornherein zu glauben, nichts von vornherein als unmöglich zu erklären.[1] Montaigne ist eben so unersättlich nach Wirklichkeit, wie die erschlossene Wirklichkeit ihm unerschöpflich wird. Schon die Verschiedenheit lässt mich auf meine Kosten kommen, sagt er (319). Die Verschiedenheit tritt hervor, wenn nicht Einheit und Identität herausspringen soll und muss, sondern nur Wirklichkeit; und bei aller Schwäche seines theoretischen Philosophierens darf man Montaigne beilegen, im Gefolge des mittelalterlichen Spätnominalismus einen entscheidenden Schritt getan zu haben, um die Entdeckung der Würde der Wirklichkeit, des Wirklichseins rein als solchen zu ermöglichen. Montaignes Gott hat die Willkür des scotistischen Gottes, dessen Wille und Wesen mit der reinen Tatsächlichkeit der Welt gegeben ist. Aber bei Montaigne hat er seine Dämonie verloren. Die Wirklichkeit ist voll Zweideutigkeit, Widerspruch, Wahn, aber immer stark und lebendig. Was sind demgegenüber die «grammatischen» Streitigkeiten der Metaphysik? So kann sich der konkrete Mensch den Anforderungen der Wirklichkeit gegenüber nur fallweise entscheiden; aber seine Tugend ist darum nicht Mühsal und Unterwerfung, sondern blühende Festlichkeit, Gesundheit der Seele, freudiges Einwilligen. Denn bei aller hochgetriebenen Begier nach Einheitslosigkeit ist doch Vertrauen in Vernunft, Mass und Lebbarkeit des Wirklichen Voraussetzung — und ist auch vor-

[1] Ganz ähnlich ist das Ergebnis Kants in seinen *Träumen eines Geistersehers*. Kant gehörte zu der ansehnlichen Reihe fleissiger deutscher Montaigne-Leser; übrigens auch Moltke.

handen. Aber schon die rein instinktiven Lebensreserven, die auf Grund dieser ganzen Entspannung wieder gemehrt werden können, ermöglichen ein gewisses Mass von rein negativer Skepsis. Wenn jedoch auf diese Art ein Mensch skeptisch sein kann, so braucht er es gar nicht zu sein (dies im Gegensatz zu der Knechtschaft des einem Absoluten Gläubigen); ja er kann sogar die Tatsache des Absoluten wieder zugeben — aber eben rein als Tatsache, als eine seltsame Blume, die im Garten des Menschlichen *auch* vorkommt und soviel Recht und Unrecht hat wie die andern Blumen auch. Denn dieses Absolute ist für Montaigne natürlich die menschliche Zugewandtheit zu einem hypostasierten Absoluten, der Glaube. Anderseits wird die blosse Relativität bis zu einem gewissen Grade dadurch überwunden, dass sie gewusst wird, also doch stillschweigend gegen ein denkbares Absolutes abgegrenzt. Ich gehöre zur gewöhnlichen Sorte, sagt Montaigne, ausser darin, dass ich mich selbst zu ihr rechne (267). Das Relative ist ein Zurückkommen vom Absoluten, aber ohne Ressentiment, sondern im Bewusstsein eines positiv nötigen Umweges. Man muss erst an einer Türe rütteln, um zu erkennen, dass sie verschlossen ist, sagt Montaigne wiederum. Der Weise tritt zu den Tieren und den Toren, aber bewusst und nicht dumpf (387). Er kann es wagen, wenn nicht den Geist durch den Geist in die Luft zu sprengen (nach einem Wort Ernst Jüngers), so doch ihn schwerer und stumpfer zu machen, um ihn im Einklang zu halten mit den vorrationalen Kräften des Aussen und den fürsorglichen Kräften des Innen (387).

Mit dieser Verlegung aller Helle aus dem betrachteten in den sich selbst betrachtenden Geist ist dann auch gar die Möglichkeit gewonnen, mit dem, was die eigentliche Brunnenstube des Absoluten ist, mit dem Ich, sich nicht nur einzulassen, sondern fast im Sinne einer Kraftprobe es sogar mit Begier, mit Verliebtheit, mit fast unbedingter Faszination zu umkreisen; und nur dass diese Verliebtheit immer zuerst tief und normfrei *theoretisch* bleibt, bewahrt vor dem Sturz in die Selbstverstrickung und damit in die Theologie. In diesem Rahmen nimmt aber die Selbstbefassung geradezu einen Besessenheits-Charakter an. Ich koste mich, ich untersuche mich, ich überwache mich, ich habe es nur mit mir selbst zu tun, ich bin darnach verhungert, mich bekannt zu machen, ich bin meine Metaphysik und meine Physik (259); ich käme gern aus der andern Welt zurück, um jeden Lügen zu strafen, der mich anders darstellt als ich war, geschähe es auch um mir Ehre anzutun (285). Dies eine kleine Auswahl der dithyrambischen Formeln von Montaignes Selbstbezogenheit. Die Gewissenhaftigkeit dieses Interesses hat einerseits den objektiven Sinn, dass auch die gegenständlichen Tatsachen der Aus-

senwelt nur durch den genau festgestellten Gesichtswinkel des Betrachters erst ihren Stand gewinnen. Dazu ist eine fast unbegrenzte Nachgiebigkeit gegenüber der Artung des Ich, ein Zu-sich-Stehen nötig, welches vor Wenigem zurückschreckt — und jedenfalls gerade nicht vor dem, was uns eigentlich schrecklich dünkt. Es genügt, dass ein Fehler «mir gemäss» ist, damit er als gerechtfertigt erscheint. Mängel zu beseitigen, die ständig und wesentlich sind, wäre Verrat; ich lasse mich gehen, wie ich bin, heisst es (282/4). Dass Montaigne nicht unfrei wird an sich, ist nur dadurch möglich, dass er sich im Tieferen spannungslos, als eine weithin unstrukturierte Breitenerstreckung auffasst, was gelegentlich bis zur reinen Plattheit, zum Exhibitionismus führt. Auch ein positiveres Motiv ist dabei und bewahrt seinerseits davor, dass der Betrachter sich selbst verfalle: eine tiefe Dankbarkeit gegen alle Zustände des Ich, die keinen bei der Buchung vergessen will, denn irgendwie sind alle gut. Trotzdem erhebt sich dann die Frage: Kann sich ein Mensch selber auch nur als naturwissenschaftlichen Tatbestand beschreiben, wenn die angelegten Bedeutungen nicht wirklich ausgelebt werden, wenn man in ihre Strebungen, die eben doch irgendwie zur Hypostasierung und zum Absoluten drängen, sich nicht hineingibt; führt das nicht schon rein theoretisch zu einer Bedeutungsentleerung, die alles fälscht, zu einer blossen Flächigkeit, die schliesslich nichts als Flachheit ist? Und ist nicht Montaignes gelöstes Zusammenleben mit sich selbst in heiterer Gewissenlosigkeit oft genug nur eine literarische Stilisierung, für welche die Zeit Beispiele genug gibt?

Jedenfalls ergibt zunächst das Nichtausleben der ins Ideelle strebenden Perspektiven dann im Objektiven jenen anarchistischen Konservatismus, jenen «atheistischen Katholizismus» (146 Barrès; Comte, Sainte-Beuve), der in ideologisch zerwühlten Zeiten aufzutreten pflegt. Es handelt sich um Ordnung, um Verehrung der eingeführten und befestigten Wertungen, um eine wertindifferente, positivistische, aber lebenserhaltende Einstellung (242) gegenüber den Normen und Idealen. Dass diese Einstellung macchiavellistisch zum Nihilismus führen kann, ist vielleicht nicht so wichtig, solange sie eben einfach als Eigenheit eines mit den nötigen Hemmungen versehenen Individuums festgestellt wird. Unbezweifelbar hat diese Einstellung bei Montaigne ihre Vorzüge und vor allem ihre Logik. Eine andere Frage ist, ob sie auch nur bei jenem Individuum aufrechterhalten werden kann, ohne dass *irgendwo* in die Bedeutungen *eingetreten* wird — ohne dass, kurz gesagt, Glaube gewährt oder verweigert wird. Ist dieser Standpunkt nicht darauf angewiesen, dass die Andern glauben oder sich auflehnen — und damit schliesslich doch in dringender Gefahr eines Ressentiments? Ist nicht das Absolute eben doch

tief und unvermeidlich menschlich, hinzunehmendes Menschenschicksal, und zwar nicht als festgestelltes, sondern am eigenen Blute genährtes; ist nicht das Eigentlichste des Menschen, über den Menschen hinauszugehen? Und verlässt er nicht gerade darin den eigenen Bereich *nicht?* Montaigne hat selbst einmal ganz daran gerührt; er lebt in vielen seiner oft fast zynischen Relativierungen weitgehend von seiner Liebe zu dem Freunde La Boétie, dem er sich ganz, ohne zu markten, ohne Rückwendung auf sich selbst, ohne Bedacht auf die entspannte «ἐποχή» hingab — und mit dem ihm «die Geniezeit der eigenen Seele hingestorben ist» (300). Es ist damit wohl ein wenig wie mit Stifters *Nachsommer;* die unabsehbaren Landschaften, ja Wüsten der Gelassenheit in diesem Buch brauchen die kurze Episode der Jugendliebe des Freiherrn als sinngebenden Gegenpol. Ist hier nicht jener Punkt, wo die bedenkenlose Hingabe an die fordernde Bedeutung des Absoluten mit der letzten Gelassenheit, es einfach als solches mit den andern Kräutern des menschlichen Ackers seinen Wuchs nehmen zu lassen, in eins schmilzt?

All diese Fragen nach der unentwendbaren Rolle des Absoluten sind nicht glatthin zu beantworten. Es gibt Menschen, die entweder vom Absoluten so tief verwundet sind, dass es nur selbst wie die Lanze des Achilleus die Wunde zu heilen vermag. Wem das Absolute zutiefst im Herzen aufgebrochen ist, der vermag es schwerlich wieder zu beschwichtigen. Anders gesagt: Wer mit scharfen allopathischen Giften gearbeitet hat, wird den zarten homöopathischen Mitteln Montaignes keine Wirkung mehr abgewinnen können. Ein Anderer mag vom Schicksal so entblösst und verwüstet worden sein, dass überhaupt nichts Einzelnes, nicht einmal der Ansatz dazu — dass keine andere Hoffnung als das Absolute selber bleibt. Solche können wohl nur vorwärts gehen, nicht zurück — nur *noch* tiefer in den Gedanken des Absoluten hineingreifen. Doch ihr Ziel wird immer sein müssen, gerade dadurch wieder das Einzelne zu ermöglichen, dadurch zum Konkretesten, still sich selbst Seienden zu gelangen, zum Gelösten und Eingefalteten. Das aber ist keineswegs weit von Montaignes Ideal, dem er mit ehrwürdiger Vorsicht eine Art Deus sive Natura, ein Gottvertrauen ohne Gott (390) unterzieht. Alles Absolutheitsstreben strebt zu dem einen Seienden hin; und da es der Mensch fast nie wirklich erreicht, so ist immer wieder die wache, leise Weisheit Montaignes unentbehrlich, der das einfache, unumwundene, gediegene Sein, das *am Ende* sich nicht geben will, *am Anfang* als nahe und selbstverständlich und leicht sich gebend sachte enthüllt — damit als jedem unentbehrlich und fast allen zugänglich — wenn sie nur wollen. Wer sich bescheiden will, braucht sich nicht zu bescheiden — nicht ganz.

Wenn wir im Vorstehenden uns immer wieder scheinbar über den Kopf Friedrichs hinweg von dem Eindruck Montaignes zum unmittelbaren Reden davon bewegen liessen, so sei doch zum Schluss nochmals aufs dankbarste anerkannt, wie wenig das ohne das hervorragend gelehrte, schöne, feine und richtige Buch Friedrichs so möglich gewesen wäre. Es hat in seiner Kunst, eine höchst persönliche Darstellung ganz in der sorgfältig und klug ins Licht gestellten Sache aufgehen zu lassen, selbst etwas vom besten Geist Montaignes. Wenn Friedrich z. B. die geschichtlichen Einflüsse und Materialien, die für Montaigne wirksam wurden, die Gegenmotive, an denen er auf langem Wege er selbst wurde, auf überlegene Weise ausbreitet — so wird das keinen Augenblick zum stoffbeherrschten Selbstzweck, sondern es baut zuchtvoll eine Reliefwirkung, die nur desto besser die völlige Durchdringung alles Überkommenen mit dem neuen Ich-Gesichtspunkt bei Montaigne herausstellt. So liesse sich noch manches anführen, was dieses zunächst keineswegs «brillante» Buch bei näherem Eindringen immer lieber werden lässt. Erich Brock.

ZÜRCHER BEITRÄGE
ZUR DEUTSCHEN SPRACH- u. STILGESCHICHTE
herausgegeben von Prof. Dr. Rudolf Hotzenköcherle und Prof. Dr. Emil Staiger

Nr. 1
Hannes Maeder

Versuch über den Zusammenhang
von Sprachgeschichte und Geistesgeschichte
128 Seiten, broschiert Fr. 5.—

«Der Verfasser greift auf eine Äusserung Wilhelm von Humboldts zurück, wonach die Sprache die äusserliche Erscheinung des Geistes der Völker ist. Demgemäss will er nachholen, was die Sprachwissenschaft des 19. Jahrhunderts versäumt hat, da sie die Wandlungen der Sprache ohne jede Rücksicht auf geistesgeschichtliche Voraussetzungen untersuchte. «Vaterland».

Nr. 2
Elisabeth Spörri

Der Cherubinische Wandersmann
als Kunstwerk
154 Seiten, broschiert Fr. 6.—

«Die Verfasserin gibt hier eine schöne, ungemein gründliche und kluge Studie über alle erdenklichen Formprobleme an dem berühmten Werke des Angelus Silesius. ... Zum Schluss dringt die Analyse noch tiefer in die letzten Haltungen der barocken Seele überhaupt hinein. «Die Tat».

Nr. 3
Hans Peter Jaeger

Hölderlin – Novalis / Grenzen der Sprache
136 Seiten, broschiert Fr. 4.50

Hölderlin sucht das Unaussprechliche hereinzunehmen in den Bereich der Sprache, indem er das Getrennte zusammenschmilzt und verdichtet; Novalis will es umgekehrt durch immer differenziertere Bezeichnung und Streuung des Ausdrucks umspannen. Der Autor untersucht diese beiden Haltungen und gibt eine geistesgeschichtliche und sprachphilosophische Deutung, die nicht nur den Germanisten, sondern jeden literarisch und philosophisch interessierten Leser anregen wird.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Emil Staiger

Grundbegriffe der Poetik

248 Seiten. In Leinen Fr. 11.50.

«Grundbegriffen eignet stets eine gewisse Formalität und Leere; sie können nur Wegweiser sein, die uns den Gang zum Verständnis des Wesentlichen erleichtern. Staiger sieht die Grenzen seiner ‚Poetik' klar, er kennt ihre Lücken. Das vermindert das Gewicht dieser klar und streng aufgebauten, an glücklichen Prägungen der gewonnenen Erkenntnisse reichen Schrift keineswegs. Sie vertieft unsere Einsicht in das Wesen des Dichterischen, erweitert unsere Kenntnis des Menschen und seiner Möglichkeiten und bestärkt uns in jener Ehrfurcht, ohne die wir uns grosser Kunst nie zu nahen vermessen sollen.»

Ernst Altherr, «Neue Zürcher Zeitung».

«Seit langem ist kein auf eine so gescheite Weise anregender Beitrag auf dem Gebiet der deutschen Literaturwissenschaft erschienen.»

Max Rychner, «Die Tat».

*

Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jahrhundert

2., erweiterte Auflage. 260 Seiten. In Leinen Fr. 13.50.

Hölderlin: «Heidelberg», «Natur und Kunst oder Saturn und Jupiter», «Chiron» / Jean Paul: «Titan» / Kleist: «Bettelweib von Locarno» / Goethe: «Sommernacht», «Novelle» / Grillparzer: «König Ottokars Glück und Ende» / Stifter: «Nachsommer» / C. F. Meyer: «Die tote Liebe» / Hofmannsthal: «Der Schwierige».

«Lebendigmachende Literaturkritik in seltenem Masse.»

«Neue Zürcher Zeitung».

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH